NAVARRA



CAJA DE AHORROS DE NAVARRA

Ejemplar N.º 163

Título: Navarra. Historia y Arte. Tierras y Gentes.
Edita: CAJA DE AHORROS DE NAVARRA.
Dirección, maquetación y portada:
Fernando Redón Huici.
Coordinación: Asunción Orbe Sivatte.
Supervisión de textos y dirección musical:
Fernando Pérez Ollo.
Fotomecánica: Reproducciones LAR, Logroño.
Fotocomposición: Cometip, S.L., Pamplona.
Tipos: Inglesa, cuerpos 12, 15, 20, 24, 36 y 54
Helvética Fina, cuerpo 16 - Helvética Semi, cuerpos 10,16, 36 y 48.
Impresión: Industrias Gráficas Castuera, S.A.
Burlada (Navarra).
Papel: Celumat, 150 grs., de Celupal.
Encuadernación: Raga, Zaragoza.
Tela: Grobgewebe - 283 - Antique.
Guardas: Papel Ingres Fabriano.

Tirada: 2.000 ejemplares, numerados del 0000 al 1.999.
I.S.B.N. 84-500-9887-4
Dep. legal: NA 459-1984

SUMARIO

ILUSTRACIONES

TEXTOS

Victor Manuel ARBELOA MURU – págs. 300, 301, epílogo
Jesús ARRAIZA FRAUCA – pág. 327
M.ª Amor BEGUIRISTAIN GURPIDE – pág. 10
Luis DEL CAMPO JESUS – pág. 368
Alberto CAÑADA JUSTE – pág. 22 (2.°)
Julio CARO BAROJA – págs. 188, 189, 190, 193, 196, 197, 204, 205, 206 (1.° y 2.°), 208, 212, 226, 227 (1.° y 2.°), 233, 238, 240 (1.°), 243, 250 (1.°), 254, 258, 264 (1.°), 265
Javier CASTIELLA MURUZABAL – págs. 214, 279, 282, 292
Jaime DEL BURGO TORRES – págs. 166, 168, 169
Teófilo ECHEVERRIA BELZUNEGUI – págs. 277 (1.° y 2.°)
Pedro ECHEVERRIA GOÑI – págs. 118 (2.°), 120 (1.°)
Jesús ELOSEGUI ALDASORO – págs. 192, 195 (1.° y 2.°), 216, 217, 221, 230, 231, 232, 239, 240 (2.°), 245, 248, 255, 260 (1.° y 2.°), 275, 278, 280, 281, 291 (1.° y 2.°), 323, 336, 345 (1.°), 373 (2.°)
Ricardo FERNANDEZ GRACIA – págs. 70, 71, 72, 73, 138 (1.°, 2.° y 3.°), 144 (2.°), 145, 149 (1.° y 2.°), 151, 156 (1.° y 2.°)
Clara FERNANDEZ-LADREDA AGUADE – págs. 22 (1.°), 52, 53, 60, 61, 76 (1.°), 87, 108
Antonio FERNANDEZ VILLEGAS – págs. 198, 200, 201
Alfredo FLORISTAN IMIZCOZ – págs. 116 (1.°, 2.° y 3.°), 117
Alfredo FLORISTAN SAMANES – págs. 186, 194, 213, 215 (2.°), 222, 234, 242, 247, 256, 276, 287 (1.° y 2.°), 293 (2.°), 294, 304, 307, 326, 332, 351, 353, 356 (2.°), 361, 362, 363, 365, 369, 370, 371, 373 (1.°), 378
L. Javier FORTUN PEREZ DE CIRIZA – págs. 68, 75 (2.°), 93, 99
Javier GALLEGO GALLEGO – pág. 36
Raquel GARCIA ARANCON – pág. 84
Concepción GARCIA GAINZA – págs. 112 (2.°), 115, 120 (2.°), 122, 123, 124, 125, 128 (1.° y 2.°), 130, 161 (1.° y 2.°), 165
Marie-Madeleine GAUTHIER – págs. 28, 29
José GOÑI GAZTAMBIDE – págs. 51, 103
Carmen HEREDIA MORENO – págs. 59 (1.° y 2.°), 76 (2.°), 86, 97 (1.°), 112 (1.°), 118 (1.°), 131, 133, 155
Susana HERREROS LOPETEGUI – pág. 74
Carlos IDOATE EZQUIETA – pág. 268
Florencio IDOATE IRAGUI – págs. 21 (1.°), 83, 262, 267, 274 (1.° y 2.°)
(†) Francisco IÑIGUEZ ALMECH – págs. 26, 27
Juan Cruz LABEAGA MENDIOLA – págs. 203 (1.° y 2.°), 252 (2.°), 298, 299
Carmen LACARRA DUCAY – págs. 95, 96, 97 (2.°), 104 (1.° y 2.°), 110 (1.° y 2.°)
José M.ª LACARRA DE MIGUEL – págs. 18, 20, 41
Beatrice LEROY – págs. 80 (1.° y 2.°)
Angel MARTIN DUQUE – págs. 21 (2.°), 25, 34, 35, 43
Juan J. MARTINENA RUIZ – págs. 50, 75, (1.°), 88, 89, 91, 92 (1.°), 109 (1.° y 2.°), 127, 315 (2.°), 325, 331, 333
Javier MARTINEZ DE AGUIRRE – págs. 32 (2.°), 33, 44, 45, 49, 56, 69
J. Ignacio MENCOS DOUSSINAGUE – pág. 346
M.ª Angeles MEZQUIRIZ IRUJO – págs. 12 (1.° y 2.°), 16 (1.° y 2.°), 17
Jose L. MOLINS MUGUETA – págs. 152 (1.° y 2.°), 154, 158, 159, 163 (1.° y 2.°), 167, 174, 175
Jesús M.ª OMEÑACA SANZ – págs. 46, 47, 48 (1.° y 2.°), 100 (1.° y 2.°)
Asunción ORBE SIVATTE – págs. 66, 176, 177, 178 (2.°), 179 (1.°)
Mercedes ORBE SIVATTE – págs. 32 (1.°), 54, 62, 63, 64 (1.° y 2.°)
Fernando PEREZ OLLO – págs. 39, 82, 116 (4.°), 170, 171, 172 (1.°, 2.° y 3.°), 173, 209, 210, 220, 225, 236, 250 (2.°), 252 (1.°), 288, 293 (1.°), 302, 312, 313, 315 (1.°), 316, 317, 320 (1.° y 2.°), 322, 328, 329, 356 (1.°), 358, 375, 377 (2.°)
Fernando REDON HUICI – págs. 178 (1.°), 179 (2.°), 180, 224, 264 (2.°), 272, 273, 341
Jesús RIVAS CARMONA – págs. 132, 134 (1.° y 2.°), 135, 140 (1.° y 2.°), 142, 144 (1.°), 147 (1.°)
Aurelio SAGASETA ARIZTEGUI – pág. 147 (2.°)
V. Manuel SAROBE PUEYO – págs. 291 (3.°), 345 (2.°), 355, 379
Julio SEGURA MONEO – págs. 372, 376, 377 (1.°)
Jaime SOLE SEDO – págs. 218, 289, 308 (1.° y 2.°)
J. Javier URANGA SANTESTEBAN – págs. 40, 79, 296, 297 (2.°), 303, 305, 311, 324, 334, 335, 337, 338, 339, 340, 342, 347, 364 (1.° y 2.°)
Javier ZABALO ZABALEGUI – págs. 37, 85, 92 (2.°)
Javier ZUBIAUR CARREÑO – págs. 202, 263, 297 (1.°), 310, 374

NAVARRA

Localización de ilustraciones



PRESENTACION

Condensar en un volumen el pasado y la realidad plástica de un grupo humano es intento siempre discutible y con frecuencia baldío. Y es así, no porque en toda selección se cuele inevitable alguna dosis de subjetividad, ni porque los sentimientos y las sensaciones cordiales, elemento raigal del ser colectivo, sean de expresión imposible o insuficiente, sino porque a un libro que trata de presentar la tierra, los modos de vida y las creaciones propias de una colectividad le acechan escollos como el de que cada paisano busque en primer lugar si aparece o no su pueblo y comience a formular su juicio a partir del orgullo chico o de la decepción. Puede parecer una nimiedad irrelevante, pero la experiencia de nuestras ediciones lo proclama año tras año.

Este libro quiere mostrar Navarra, desplegar ante los ojos del lector una secuencia de imágenes y textos actual, sin pujos esencialistas, descargada de tópicos e ideología. Sería temeridad inexacta deducir que hemos buscado lo que algunos llamarían «la Navarra eterna». No. Este tomo nació de la necesidad de ver resumido en unas páginas el pasado largo y proteico de Navarra y el presente visible y esencial. Y tal resumen debía venir servido en un equilibrado reparto entre textos e imágenes, ambos de calidad.

No queremos, pues, sorprender con novedades a ningún buen conocedor de Navarra, aunque habrá más de uno perplejo al descubrir este monumento o aquel rincón, ni provocar la admiración de quien constata, al hojear despreocupado el volumen, la variada densidad artística o la dispar sorpresa de los paisajes. En uno y otro caso, el lector debe tener presente que este libro es un resumen plástico, breve y bello de Navarra, no un catálogo o inventario histórico ni naturalístico.

Por no ser nomenclátor, sino resumen que agavilla disciplinas y confronta puntos de vista complementarios, pueden surgir repeticiones de nombres y lugares: la Historia se hace a diario sobre el territorio y éste condiciona en toda época la actividad humana, que se concentra en unos lugares y posterga otros. Esas posibles reiteraciones vienen a demostrarlo. Por otra parte, los autores han escrito lo que les ha parecido mas importante y oportuno a la vista de la correspondiente ilustración, porque se trata de textos redactados para estas páginas, excepto en un caso, en que hemos recurrido a una publicación nuestra ya agotada.

Todo lo dicho puede resumirse así: este libro extracta lo que hoy conocemos de Navarra en muchos aspectos y lo compendia sin tópicos ni banderías eventuales, con imágenes y firmas de primera fila. A los autores literarios –maestros consagrados o que granan los primeros frutos científicos– y a quienes han proveído fotografías tan bellas como eficaces quiero agradecer aquí su colaboración en este empeño. No es frecuente reunir nombres tan sólidos, que hacen de este volumen una antología navarra viva.

Por todo ello es una satisfacción para la Caja de Ahorros de Navarra, su Consejo de Administración y para mí personalmente fletar esta salida editorial que nos ayudará a conocernos mejor y a valorar el legado recibido de las generaciones ya marchitas, acervo que debemos transmitir a las futuras.

Juan Luis Uranga Santesteban
Director-Gerente



Heráldica de las cabezas de Merindad

PARTE PRIMERA

Historia y Arte

Una de las construcciones más antiguas de la Prehistoria en Navarra la constituyen los monumentos megalíticos, verdaderos mausoleos de inhumación colectiva, de las primeras poblaciones que se asentaron en nuestro territorio, con una economía pastoril y tal vez cerealista que se completaba con la trilogía de caza, pesca y recolección.

Aun aprovechando materiales del terreno, el esfuerzo que supone la labra y levantamiento de tales megalitos sólo se explica por un fuerte sentimiento espiritual que llevaba a las pequeñas colectividades pastoriles a preocuparse más de su morada póstuma que de la vivienda cotidiana. Esta dicotomía entre lo funerario, erigido con sólidos ortostatos para perdurar, y el habitat de ramajes, troncos y, en el mejor de los casos, recubierto de arcilla, son reflejo de la mentalidad de sus constructores. Como fenómeno cultural, el megalitismo navarro debe inscribirse en el ámbito de la Cultura Megalítica Pirenaica que refleja tanto en sus arquitecturas como en los ajuares, intensos contactos con los principales focos culturales calcolíticos peninsulares y ultrapirenaicos. Determinadas puntas de flecha, pequeñas cuentas de collar, así como la versátil moda de los botones en hueso, son trasunto de esas relaciones con otros grupos humanos a veces distantes. El pretendido aislacionismo de las poblaciones pastoriles pirenaicas no se sostiene, al menos en esta fase de la Prehistoria.

Concretamente, el ejemplar de Artajona que aquí se contempla es fruto de esa compleja red de relaciones. Su estructura, a caballo entre la llamanda «galería cubierta» y el «sepulcro de corredor», y sobre todo, esa *puerta perforada* que separa el corredor de acceso de la cámara sepulcral, habla de constructores que conocieron el sistema en otros grupos. Esta técnica, presente en los dos monumentos de Artajona, es totalmente desconocida en el entorno pirenaico. Hay que ir lejos, al grupo almeriense de los Millares, o a las galerías de la Cuenca de París, para encontrar paralelos. El hecho es que los arquitectos de los dólmenes de Artajona introdujeron un recurso muy práctico para permitir la reutilización de los monumentos, sin que de momento podamos señalar con certeza su fuente de inspiración. No es el único acierto constructivo, ya que supieron aprovechar, como señala Maluquer de Motes, el afloramiento de un banco de arenisca para labrar la cabecera de la cámara.

Lástima que la pérdida de la cubierta, fruto de saqueos incontrolados, impida la correcta conservación de unos monumentos levantados hace más de cuatro mil años.



Dolmen del «Portillo de Enériz». Artajona.



Acueducto de Lodosa

O bra de ingeniería romana que se halla situada en el límite provincial entre Navarra y Logroño. Se trata del paso elevado sobre el río Ebro de una conducción de agua que servía a la ciudad de Calagurris (Calahorra), recogiendo el caudal de los ríos Odrón y Linares.

Actualmente las ruinas se componen de ocho arcos en pie y varios volcados, pudiendo seguirse los restos hasta la orilla del río, así como un importante canal en dirección a Mendavia.

El tipo de construcción consiste en un revestimiento de piedra que forma la caja, con una fábrica interna, *cementiciae*, que está compuesta por un aglomerado de mortero y cal de gran resistencia. La anchura entre los dos paramentos hace suponer que esta obra pudo ser utilizada, también, como puente para cruzar el río.

Su fecha puede situarse en el siglo II, quizá, en época de Trajano-Adriano, en que se favoreció la construcción de obras públicas en Hispania.

L a ciudad romana de Andelos ocupaba una alta terraza sobre el río Arga, en término de Mendigorría. En este lugar ha llegado hasta nosotros, únicamente, la ermita de Ntra. Sra. de Andión que conserva el nombre primitivo.

Con relación a esta ciudad antigua, se ha descubierto un completo sistema hidráulico. En la fotografía se ofrece una vista del depósito-regulador, que constituye una novedad dentro del conocimiento actual de la ingeniería hidráulica romana. Mide 85 x 35 m. de ejes máximos, con una profundidad de 3,5 m., lo que supone una capacidad de almacenaje de 7.350 m.³ de agua. Los muros se hallan reforzados en su parte interior por 37 contrafuertes para impedir el vuelco de las pantallas verticales por el empuje de la tierra al depósito vacío.

A través de las monedas y cerámica hallada, puede fecharse el uso de este depósito entre comienzos del siglo II y el siglo V d. de C.



Depósito de agua en Andión. Mendigorría.



Mosaico de Villafranca. (Museo de Navarra).



Mosaico de Ramalete, Tudela. (Museo de Navarra).



Cerámica sigillata de Liédena.
(Museo de Navarra).

Se entiende por mosaico la decoración de una superficie arquitectónica, por medio de pequeñas piezas de piedra, terracota o pasta vítrea, yuxtapuestas y fijadas sobre una capa de argamasa, formando externamente una superficie lisa, decorada con representaciones geométricas o figuradas. El mosaista era llamado *musivarius* o *tessellarius*, y las piezas de que se compone el mosaico *tessellae*.

En las fotografías se presentan dos ejemplos del arte musivo romano en Navarra. Uno procede de Tudela, de la *villa* del Ramalete. Se trata del pavimento de una habitación octogonal, compuesto por doble guirnalda de hojas, que se entrelazan dejando en el centro un gran medallón y en torno suyo otros ocho más pequeños. El motivo central muestra un cazador en el momento de atravesar con un venablo a una cierva. Es posible que represente al dueño de la *villa*, del que conocemos el nombre por la leyenda que figura a ambos lados de la cabeza del jinete: DVLCITIVS.

El segundo mosaico presentado procede de Villafranca y pavimentaba una gran habitación cuadrada de 8,5 m. de lado. Se halla decorado por una serie de motivos geométricos.

La fecha de estos mosaicos puede situarse en el siglo IV. Durante el Bajo Imperio, los grandes propietarios agrícolas viven en el campo, notándose la presencia del dueño por la decoración de estas viviendas rurales, con ricos ornatos (mosaicos, estucos) que recubrían los materiales, generalmente pobres, de sus estructuras.

El término Terra Sigillata, se aplica a un tipo de cerámica de mesa romana, que se caracteriza por tener el color rojo y cuya moda se extiende por todo el mundo romano a partir de Augusto. Su nombre deriva de la decoración efectuada a molde con sellos o *sigillum*. Una variedad, dentro de este tipo de cerámica, es la Sigillata Hispánica, a la que pertenece el conjunto de vasos procedentes de la *villa* romana de Liédena. Fueron hallados dentro de un pozo de la primera construcción, en el centro del peristilo.

La fecha de su fabricación puede situarse en la segunda mitad del siglo I, posiblemente en el centro alfarero romano de Tritium Magallum (Tricio).

En el complejo fenómeno de la romanización, uno de los aspectos básicos fueron las vías de comunicación. La red viaria permitía asegurar la influencia de Roma sobre los territorios conquistados, siendo los fines militares el principal motivo de su construcción.

Los ingenieros romanos para su trazado, se servían, principalmente, de los caminos existentes, ya que desde el Neolítico debieron existir unas rutas naturales, por donde llegaron a la Península las distintas invasiones.

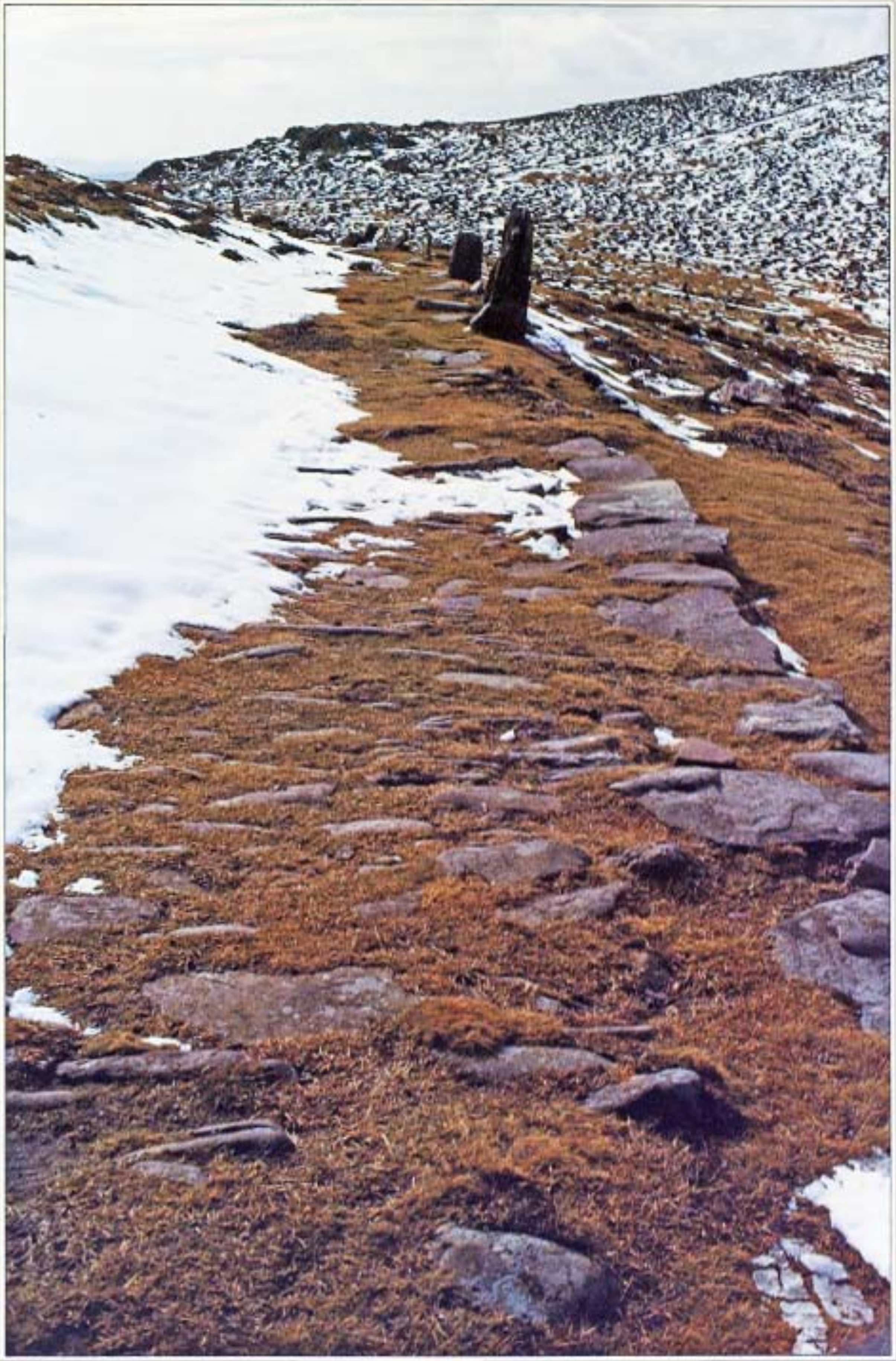
En las fuentes literarias se encuentran algunos datos, como en el *Itinerario de Antonino*, guía de caminos de la época de Diocleciano, que recoge solamente, las vías importantes, de las cuales dos afectan a Navarra: Una la de Astorga-Burdeos (Asturica-Burdigalia), que descendía por Ibañeta, pasando por Iturisa (Espinal?), Pompaello, Alantone (Atondo?) y Araceli (Araquil). La segunda vía citada en este *Itinerario* pasa por el Sur de Navarra, paralela al Ebro. En ella, una de las mansiones es Cascantum (Cascante).

En el siglo VII d. de C., el llamado *Anónimo de Rávena* describe una vía que une Caesaraugusta con Pompaello. Finalmente, Estrabón en el siglo I a. de C., cita una calzada que desde Tarraco (Tarragona) llega a Oiasso, pasando por Pamplona.

La fotografía presenta los restos de una vía romana a su paso por Velate, que seguramente corresponde a la citada por Estrabón.

Una prueba de la importancia de las vías romanas ha sido el papel que han tenido en épocas posteriores. Sirvieron como vehículo de penetración de las invasiones musulmanas, y más tarde, la vía Astorga-Burdeos, fue el llamado *Camino Francés* o *Camino de Santiago*, que entrado por Roncesvalles, atravesaba Navarra.

La perduración de estas vías romanas se debe a que fueron dotadas de una sólida estructura que les permitía resistir las duras condiciones climáticas, así como el uso continuado que el comercio exigía. Su construcción se hacía con distintos materiales en varias capas: *statumen*, *rudus*, *nucleus* y *summum*. A ambos lados sendas *fossae* o cunetas, facilitaban el drenaje.



Vía romana. Velate.

El nombre de Roncesvalles es más conocido por la leyenda que por la historia, leyenda que enlaza directamente con la peregrinación a Santiago de Galicia. En los textos históricos más próximos a la famosa batalla no aparece el nombre de Roncesvalles; pero en todas las canciones de gesta, Roncesvalles evoca el nombre de Roldán y la heroica defensa de los doce pares, la traición de Ganelón y la tristeza del gran emperador al contemplar el cuerpo inanimado de su sobrino. Pero, ¿qué ocurrió en realidad?

Fue en la primavera del año 777 cuando Carlomagno recibió en Paderborn una extraña embajada de los jefes musulmanes más representativos que mandaban en Zaragoza y otras zonas del valle del Ebro. Eran rebeldes al poder de Abd al-Rahman I, el nuevo jefe Omeya que se había instalado en Andalucía, frente al califa Abbasí, que ahora gobernaba en Oriente. Tenían que organizar contra aquél una resistencia tan completa como general, tan dura como minuciosa, pues sabían por experiencia que el Omeya no les perdonaría fácilmente. Carlos, cuya autoridad se había extendido hasta el otro lado del Pirineo, era el aliado más indicado, y ellos, por su parte, le prometían el dominio sobre la ciudad de Zaragoza y de los territorios sobre los que ejercían autoridad.

Carlos empleó un año en preparar la expedición para la que convocó tropas de todos los lugares del Imperio, disponiendo el avance sobre el río Ebro por los dos extremos del Pirineo. Para coordinar fuerzas de razas y lenguas tan heterogéneas, había colocado al frente de cada contingente a altos jefes palatinos de su confianza. La dificultad estribaba, no obstante, en la ruta occidental, dada la reciente y dudosa adhesión de los vascones, cuyo territorio debían cruzar. Por eso Carlos se reservó la dirección de este ejército, formado por las tropas más selectas de Neustria y tal vez de Aquitania.

En la primavera del año 778 Carlos atravesó los Pirineos camino de Zaragoza. Siguió la ruta tradicional del País Vasco, que coincidía con la vía romana y que cruzaba la divisoria por el collado de Bentartea (1.342 m.), no lejos del monumento romano erigido en lo alto de Urculu (1.423 m.), descendía hasta el puerto de Ibañeta (1.057 m.), para seguir por Roncesvalles a Pamplona.

Era Pamplona plaza de los navarros, entonces cristianos, nombre este de *navarros* que por primera vez aparece en la historia y que no eran sino una fracción particular de los vascones. Hasta pasado Pamplona no entrarían los ejércitos de Carlos en contacto con los musulmanes. A medida que las avanzadas del ejército cristiano se acercaba a cada uno de los grupos tribales musulmanes, éstos entregaban rehenes que garantizaban el libre tránsito por sus dominios. En la Ribera navarra el primero fue Abu Tauro, que entregó su hermano y su hijo; al cruzar el Ebro, saldría a su encuentro Ibn al-Arabi, y en su compañía se dirigió a las puertas de Zaragoza. Pero, como es bien sabido, Carlos no pudo entrar en Zaragoza, pues su antiguo aliado, Al-Husayn ibn Yahya, se hizo fuerte en ella. Como Carlos no había acudido a la conquista de ninguna plaza, sino a tomar posesión de lo que le habían ofrecido, no venía preparado ni con material adecuado para tomarla por asalto. No podía estacionarse por muy largo tiempo tan alejado de sus bases, y decidió regresar.

Fracasado el objetivo de la expedición, los dos ejércitos, que al iniciar la empresa habían cruzado el Pirineo por dos rutas diferentes, regresarían ahora juntos. En vanguardia iría el que había penetrado por Pamplona mandado por Carlos y formado por las tropas más selectas. En el segundo, de composición tan heterogénea, la compenetración entre sus jefes sería menor. El viaje de vuelta los dos ejércitos, ahora tan numeroso, lo harían en dos columnas, espaciadas por una o dos jornadas, para que los caballos pudieran herbajear y realizar el servicio de aguada. El fracaso de la expedición pesaría en el ánimo de todos, así como la precipitación en el regreso, pues sabemos que el 15 de agosto tenía lugar su derrota en Roncesvalles. Se dice que la segunda columna, a su paso por Pamplona, destruyó las murallas, lo que indica su despecho y que no tenían esperanza de volver al abandonar la clave de este paso del Pirineo.

Desde Pamplona regresarían por la misma ruta utilizada a su llegada, de modo que si la vanguardia había herbajeado sobre el Urrobi y arroyos de la llanura de Burguete, la columna de retaguardia lo haría en Pamplona mismo o en el valle de Esteribar. En todo caso, si la primera columna, a cuyo frente iba Carlos, había remontado el collado de Lepoeder y la vertiente sur de Astobiscar e iniciado el descenso, nada podía saber de la suerte que estaba reservada a la retaguardia, que más tarde había de iniciar el descenso.

Pero sabemos por los relatos antiguos, todos de origen carolingio, que ésta fue totalmente derrotada, robados los bagajes, y los asaltantes como conocedores del terreno se dispersaron rápidamente. Esta sorpresa sería obra de los navarros, es decir, de los vascos de Pamplona y de otros valles próximos, entre los que había una afinidad dialectal, cuyo centro de confluencia era la llanura de Burguete: Erro-Zabal.

Del relato que hemos hecho se deduce que los musulmanes nada tuvieron que ver en este encuentro. Sin embargo, a los peregrinos y juglares franceses que iban a Santiago, la vista de aquellas montañas levantaría, como dice Menéndez Pidal «un hervidero de memorias de los doce pares muertos allí y del gran emperador que había conquistado de la morisma el camino que ellos, como peregrinos, iban a recorrer».





Tapiz de la batalla de Roncesvalles. (Museo Royal de Bruselas).



Astobiscar, desde Ibañeta.

El puerto de Auriz o de Ibañeta era el paso más bajo (1.057 m.) de la ruta que, desde la vertiente francesa, conducía a Roncesvalles. Había un camino alto que seguía el trazado de la vía romana, camino muchas veces reparado –en 1512 por el duque de Alba, en 1714 para facilitar el paso de Isabel de Farnesio a Saint-Jean de Pie de Port– y que se conocía con el nombre de camino de Napoleón.

Era un camino agreste, solo transitable en verano. En Ibañeta confluía otra vía que seguía por el fondo del valle, Valcarlos, y por cuyas barrancadas descendían aluviones de agua o de nieve que lo hacían frecuentemente intransitable. Unos y otros estaban jalonados de hospitales y evocaban recuerdos queridos a los peregrinos franceses.

La ruta del valle, de impresionante perspectiva, era el paisaje ideal para localizar la leyenda: «la voz del cuerno, conducida por un ángel», dice la Historia de Turpín «llegó a oídos de Carlos, que había fijado sus tiendas en Valcarlos, a ocho millas de Gascuña de donde Roldán estaba».

Sabemos que en 1071 fue incorporado a Leire «el noble y real monasterio de San Salvador de Ibañeta». Por su estratégica situación esta fundación se tenía también del ambiente legendario del lugar. En el siglo XII se le llama Capilla de Carlomagno y Capilla de Roldán, haciéndose remontar su fundación al mismo Carlomagno. Un peregrino italiano del siglo XVII recuerda todavía que aquí es donde Roldán sonó su cuerno cuando llamó a Carlomagno en su ayuda, y sonó tan fuerte que le hizo reventar: «yo mismo –afirma– lo he visto con mis propios ojos partido».

La capilla fue cediendo en importancia cuando se fundó en sus inmediaciones la gran hospedería de Nuestra Señora de Roncesvalles. En el siglo XVI su ermitaño debía tañer una campana al anochecer para que sirviera de orientación a los caminantes extraviados.

Todavía alcanzamos a ver sus ruinas a la derecha de la carretera cuando en el año 1932 recorríamos a pie el camino de Santiago desde Valcarlos. Reformas posteriores de esta vía de acceso a Navarra han alterado totalmente su emplazamiento y ambiente.

El escudo del Valle de Roncal consiste simplemente en la cabeza de un rey coronado sobre un puente. En cuanto a la cabeza del moro, la explicación secular es que se adoptó por los roncaleses, tras las famosas batallas de Olast y Ocharán contra los sarracenos, que avanzaban por la zona pirenaica allá por el siglo IX, hacia el año 860. Las historias nos hablan de las campañas de Abderramán I y Abderramán II en 781 y 843, aunque no está bien aclarada esta lejana época. De todas formas, se supone que el puente del escudo debe de ser el de Yesa, en cuyas cercanías tuvo lugar una importante acción de guerra.

Cuando los roncaleses aspiran, por ejemplo, a un asiento en Cortes, alegan una vez más sus méritos guerreros y muestran su escudo con la cabeza del rey moro. Recuerdo del paso de los musulmanes puede ser la existencia de la que antiguamente se llamó Muga del Moro, en las Tres Coronas, entre Navascués y Burgui. El perenne recuerdo de esta gloria roncalesa, de que hablan la tradición y las historias, se refleja en la solemne celebración del «alarde y lista de armas» de 25 de junio, fiesta de Santa Lucía, «en memoria de la batalla victoriosa contra los infieles», leemos en un documento.



Guerrero medieval, Tudela.

Escudo del Valle de Roncal.



Un jinete, navarro sin duda –como apunta el escudo–, con equipo militar y empuñando agresivamente la espada, y un peón moro, con turbante, inerme y rendido, sugerirían a los hombres de la época en que se labró la escena, cautivados ya por los relatos épicos, audaces empresas y aventuras bélicas en tierras más o menos exóticas y lejanas. La conciencia popular retrotraía también tan fascinantes hazañas y el ideal de cruzada que las informaba, a fechas remotas, y las ubicaba en el solar patrio, asociándolas con el nacimiento del propio reino de Navarra, en cuanto gesta heroica de un puñado de caballeros que cuando «se perdió España hasta los puertos» –como reza el preámbulo justificativo del Fuero General de Navarra– se alzaron en las montañas para reconquistar la tierra recién sometida al yugo de Mahoma. La dinámica de la tradición oral y escrita, acomodada en el curso de los siglos al talante intelectual y a los proyectos políticos de cada generación, habían transformado la historia en leyenda. Pero la génesis de la monarquía navarra había sido en realidad un proceso bastante más complejo, una síntesis excepcional de estímulos coyunturales con fuerzas largo tiempo soterradas, aunque el factor religioso, desde su elemental enunciado de liberación cristiana del país, había contribuido efectivamente como catalizador a la definición de un espacio político «protonavarro» homologado en el concierto de reinos de la Cristiandad occidental europea.



Arqueta de Fitero.

Deben estas arquetas sus nombres a los lugares en los que se han conservado durante siglos, los monasterios de Fitero y Leyre, aunque actualmente la última de ellas se encuentra en el Museo de Navarra. Pese a estas localizaciones y a haberse empleado como relicarios, no son obras de arte cristiano sino musulmán, elaboradas en los talleres que los califas de Córdoba tenían en esta ciudad para abastecer a la corte y, además, con una finalidad totalmente profana: contener perfumes y joyas.

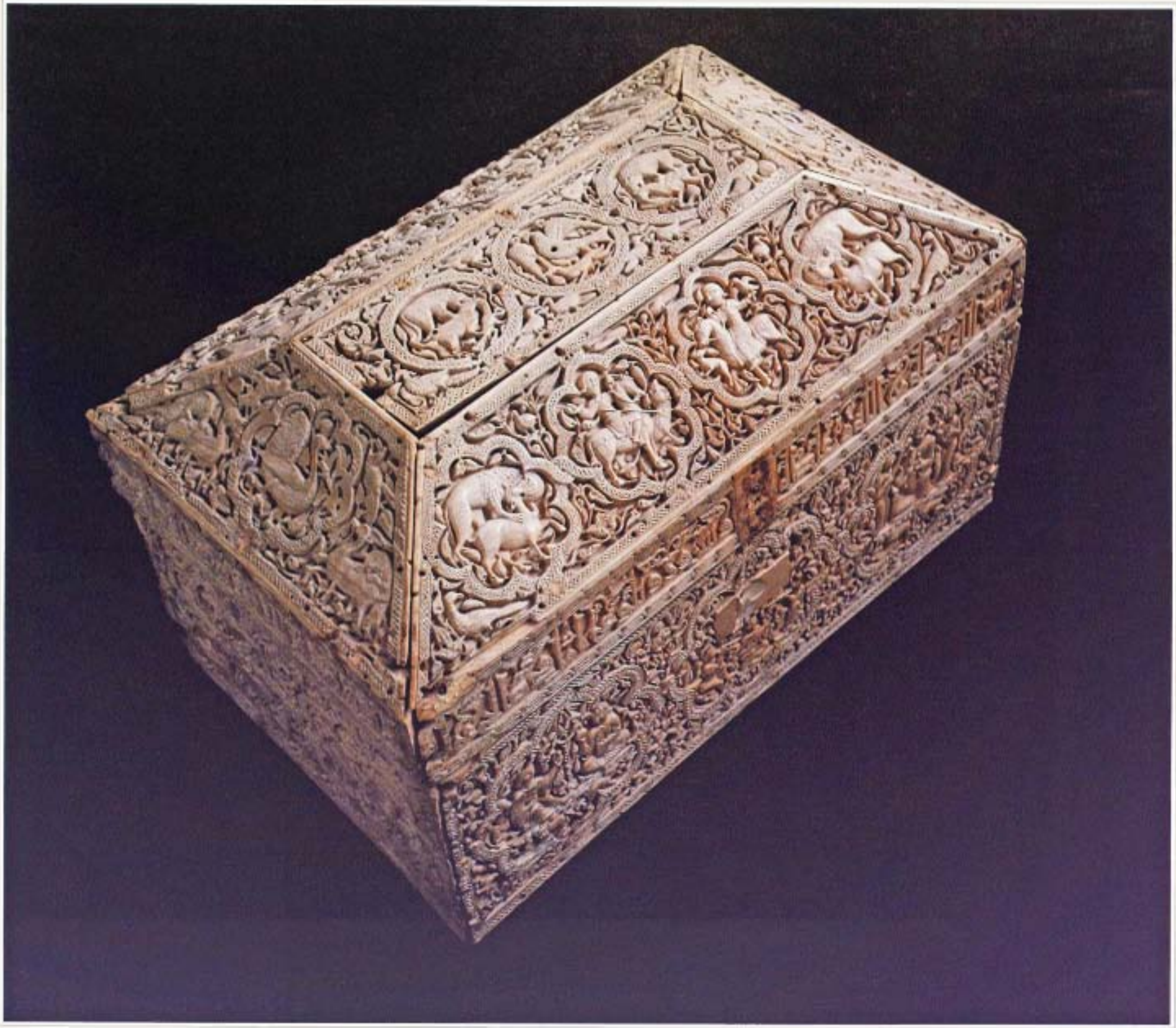
Su elemento más destacable es la compleja inscripción que las acompaña y en la que figuran los nombres de sus destinatarios –una de las esposas de Al-Hakam II, en el caso de la de Fitero, y el visir de Hisem II, Abd-el-Malik b. Almansur, hijo del famoso Almanzor, en el de la de Leyre– y artífices –Halaf para aquélla y Faray y sus discípulos para ésta–, así como la fecha de su ejecución –los años 966 y 1005 respectivamente.

En cuanto a la decoración, la arqueta de Fitero presenta exclusivamente temas vegetales. En cambio el repertorio decorativo de la de Leyre es excepcionalmente rico, pues, al lado de estos temas, encontramos numerosas representaciones animalísticas y sobre todo interesantes escenas de la vida cortesana, particularmente ilustrativas.

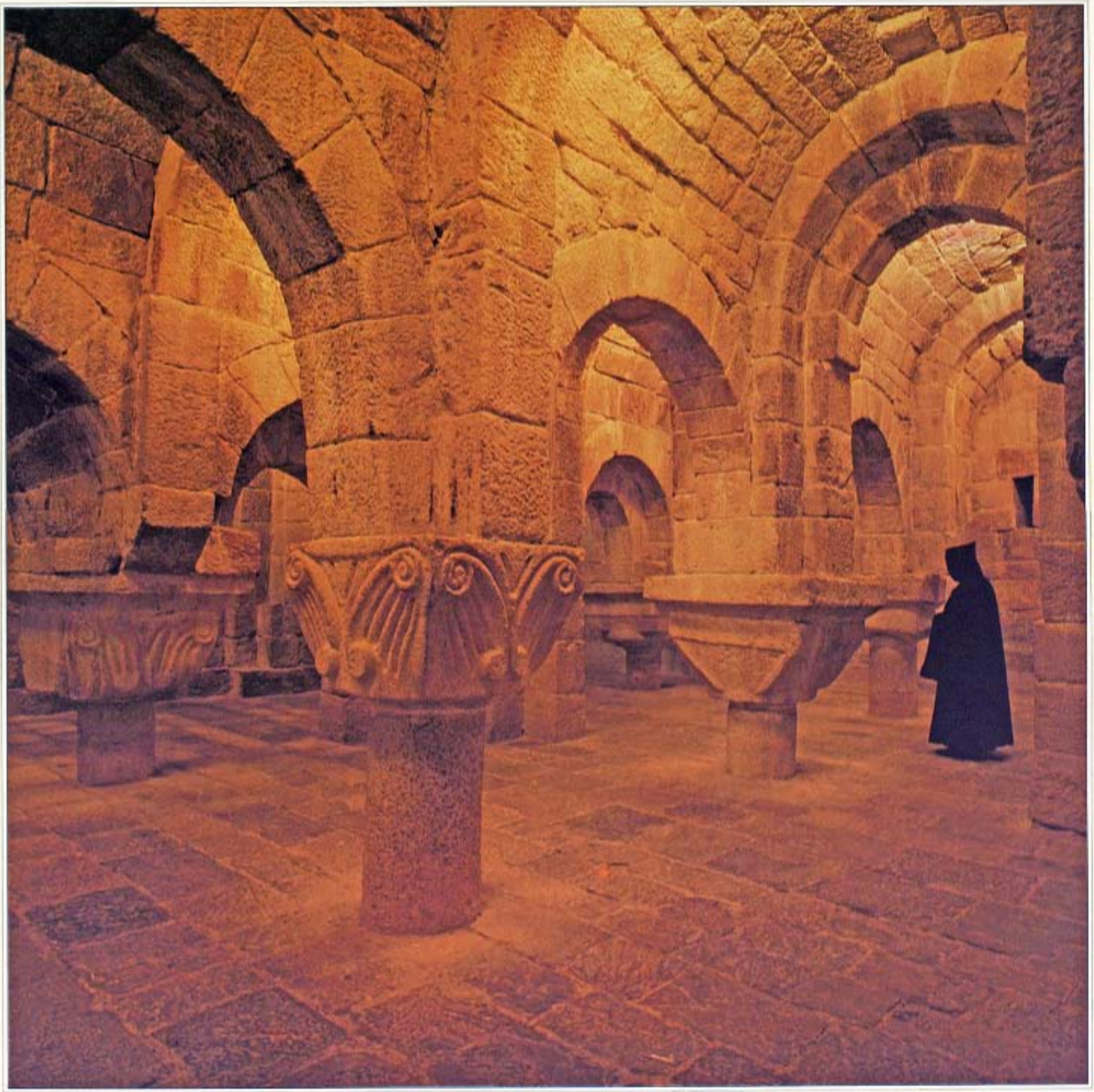


Pila de abluciones. Catedral de Tudela.

Navarra, lo mismo que el resto de las regiones peninsulares, hubo de experimentar en su territorio la presencia y la huella del Islam. Cuando las tropas musulmanas llegaron en su conquista al valle del Ebro, ya se produjeron las primeras conversiones a la nueva fe, como la de un cierto «conde» Casio, que dio origen a la estirpe de los Banu Qasi, señores de las tierras ribereñas durante doscientos años, mientras que Pamplona, era regida por otra dinastía, la de Iñigo Arista. Pero ambas ramas, Banu Qasi y Banu Enneko, aunque de religión distinta, estaban unidas por frecuentes lazos de parentesco y coordinaban sus acciones guerreras, sea para defenderse de los emires de Córdoba, sea para hacerlo contra los reyes carolingios. Los Banu Qasi, aunque musulmanes, gobernaban sobre una población mayoritariamente cristiana, lo que explica la buena acogida que debieron de tener los vascones de Sancho Garcés en su ofensiva conquistadora del siglo X. Desaparecidos los Qasíes del gobierno de Tudela en 924, esta comarca tomó partido decididamente por el Islam, hasta el punto de que cuando Alfonso el Batallador conquistó Tudela en 1119, se encontró con una ciudad poblada por «moros», quienes permanecieron en territorio navarro aún varios siglos más, bajo la égida de los monarcas pamploneses.

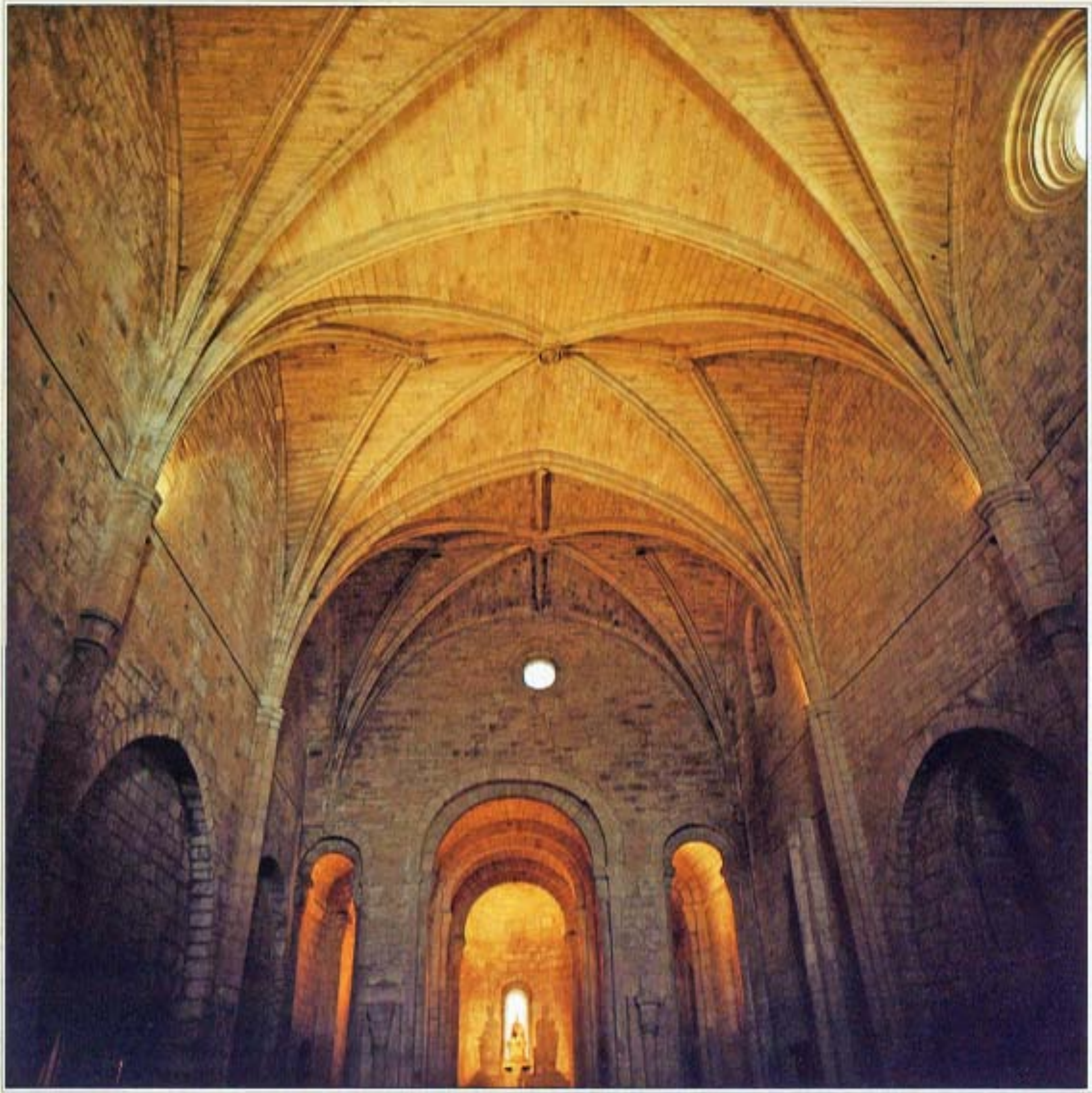


Arqueta de Leyre. (Museo de Navarra).

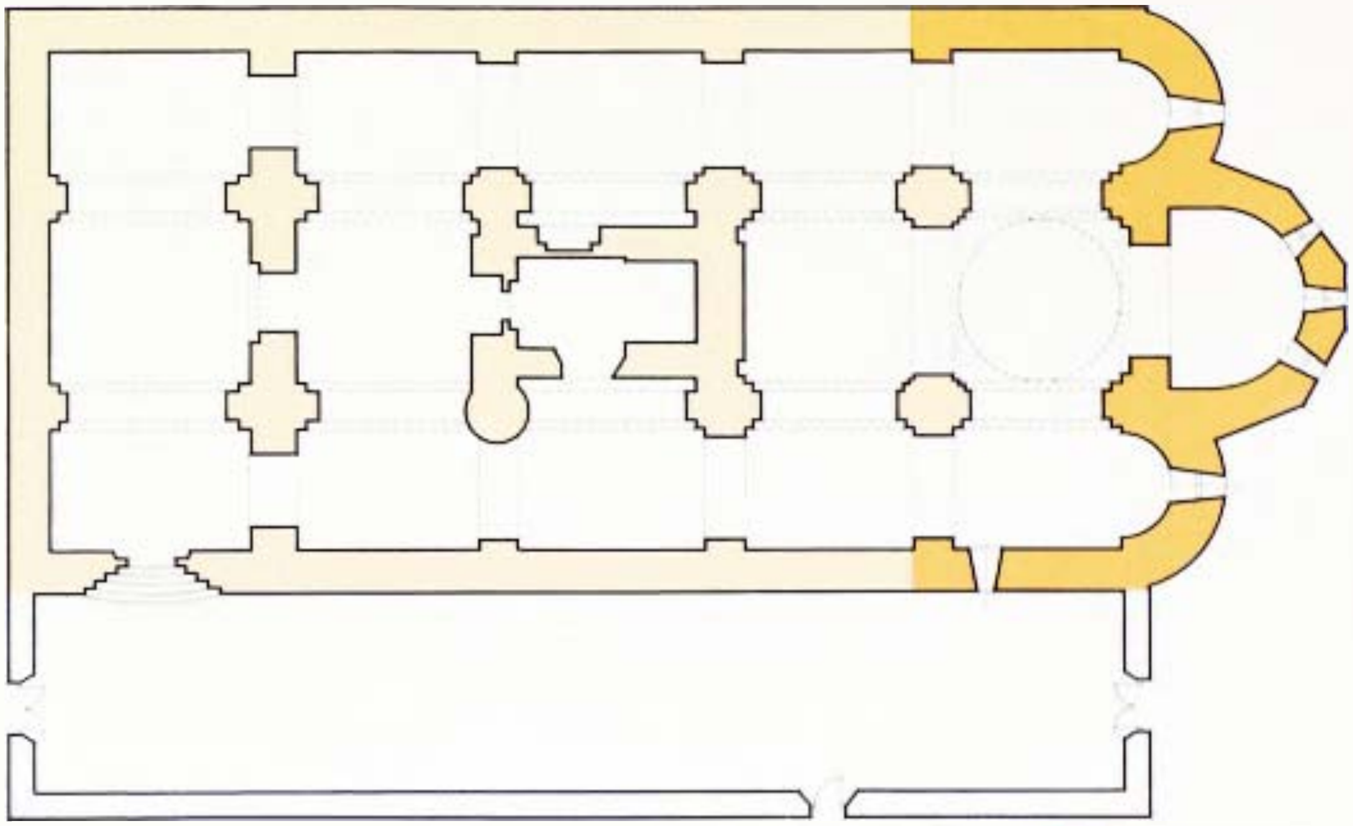


Cripta del Monasterio de Leyre.

Iglesia del Monasterio de Leyre.



El cristianismo debió de prender en el Pirineo occidental, primero, en los núcleos frecuentados por legionarios, funcionarios y mercaderes romanos, como Calahorra y Pamplona, escalas de la red viaria; que ensambla el territorio vascón con el resto de Hispania; luego, en las grandes explotaciones agrarias, desde las cuales iría empapando poco a poco a la masa de población «pagana», campesina. En esta onda de irradiación capilar tuvieron que desempeñar un papel, sin duda importante, los polos anacoréticos anidados en zonas montañosas y rurales, como los promovidos por San Millán en la Rioja y San Victorián en Sobrarbe. Quizá en este contexto tuvieron remoto antecedente los posteriores cenobios navarros de Leire e Irache. En todo caso, los Vascones domeñados una y otra vez por los monarcas hispano-godos, más que un movimiento de contestación «nacional» y, por ende, religiosa, revelan acaso simplemente conmociones periódicas de excedentes demográficos segregados desde la periferia de Pamplona –sede episcopal al menos en el siglo VI–, donde la ordenación del poblamiento y el equilibrio socioeconómico quizá habían alcanzado cotas de desarrollo cultural que pueden explicar después la resistencia al Islam, la recepción de influencias carolingias y mozárabes y, en definitiva, la cristalización de un «reino» radicalmente cristiano. Entre los monasterios pirenaicos documentados ya en el siglo IX, San Salvador de Leire estaba destinado a erigirse, por iniciativa regia, en el principal foco de vida regular de Navarra en el siglo XI con una infraestructura arquitectónica que demuestra elocuentemente su apogeo.



Planta del Santuario de San Miguel de Excelsis, Aralar.

Con respecto a la fábrica del Santuario de San Miguel de Excelsis, Iñiguez advierte concomitancias con la arquitectura prerrománica:

«En realidad existen restos monumentales con analogías claras carolingias: San Miguel de Excesis, monumento capital...».

Sus excavaciones confirmaron lo que en Leyre se sospechaba sobre los orígenes carolingios, en planta y alzados.

«El hallazgo posterior de San Miguel de Excelsis, en Monte Aralar, agregó cuanto faltaba, pues la planta inicial es idéntica y sigue las mismas etapas precisando la nave única y ábside ultrasemicircular por el interior y poligonal externamente, con el dato raro de un replanteo previo semioctogonal por ambas haces, acaso no construido, que nos acercaría mucho a las iglesias centradas (ya fuesen o no del todo exentas) de Aquisgrán y la rotonda primitiva de la catedral de Hildesheim.

Destruida en el siglo X (¿por las «aceifas» musulmanas?) se impuso la reconstrucción de las partes altas absidales y de las bóvedas.

Ante la capilla mayor hubo una cúpula sobre cuatro arcos fajones; con lo cual queda completa por esta parte la disposición carolingia, reconstruida en el siglo X, reparada en el XI y con otra variante del XII.»

La capilla interior se remonta, también, al momento prerrománico.

«A los pies de la nave única existió un porche y encima la capilla de San Miguel, rematando definitivamente ya el patrón carolingio».



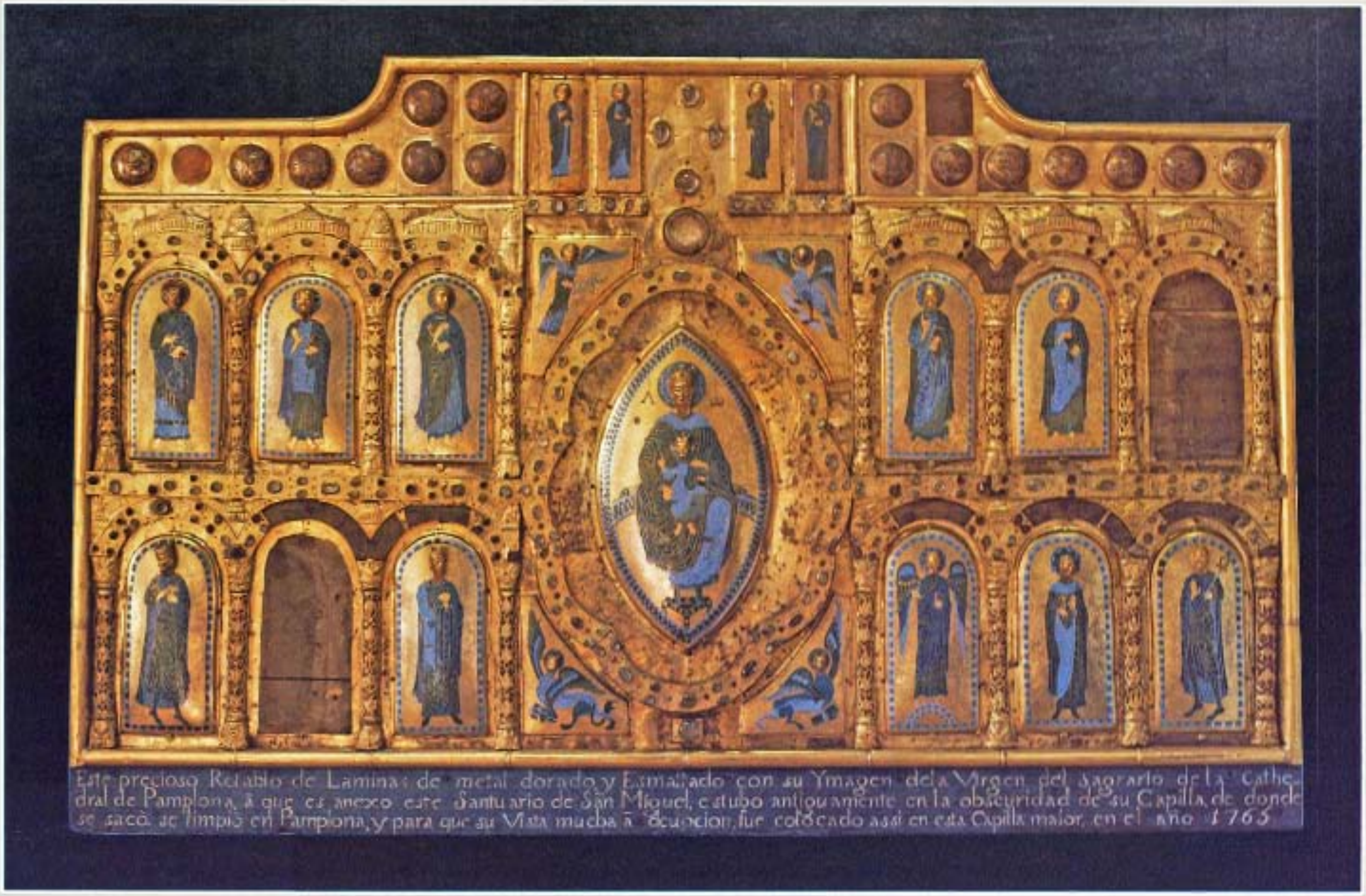
Santuario de San Miguel de Excelsis. (Antes de la restauración).

Algo muy característico de la historia de San Miguel de Excelsis son las distintas fechas de consagración que aparecen en los documentos e intrigan a los investigadores. Así la capilla interior según Iñiguez:

«Está reconstruida en el precioso románico del siglo XII (consagrada en 1143)». Y el resto:

«Los ábsides de San Miguel se alzaron sobre los prerrománicos y fueron coronados por lisos canes poco pronunciados de curva. La consagración de 1074 abarca la parte románica, excepto los tramos de los pies, de traza diversa; no tuvieron fajones las bóvedas de las naves y conservó la cúpula delante del ábside, quedando una disposición única de tres naves sin crucero y con cúpula.

Por falta de todo elemento decorativo estructural hay que añadir San Miguel de Excesis, consagrado el año 1143 con asistencia de García Ramírez. Existe la referencia tradicional de una curación milagrosa de Pedro I, que tuvo por consecuencia su asistencia personal, cargando sacos para la obra, y una consagración fantasma de 1098, sin constancia documental, que bien pudiera ser originada por la de Leyre».



Retablo de San Miguel de Excelsis, tras el robo de 1979 y la recuperación parcial de 1981.

El Frontal de la Virgen, conservado desde hace ocho siglos en el Santuario de San Miguel de Excelsis, Sierra de Aralar, diócesis de Pamplona, es sin duda alguna, el ejemplo más notable de la decoración preciosa del altar cristiano, de cuantos nos han llegado desde la época románica. Se ha convertido en una de las obras de arte más significativas para la historia de la España medieval.

El ambiente favorable para la realización del Frontal se debe a la fecunda alianza entre el rey Sancho el Sabio (1150-1194) y el obispo Pedro de Artajona «el Parisino» (1167-1194).

La configuración artística de los rasgos que caracterizan esta obra de esmaltado meridional, famosa entre las diez mil muestras hoy ya catalogadas y clasificadas, permite situar su fabricación durante los años 1175-1185.

El lugar de fabricación más probable es Pamplona. Su renacimiento ciudadano del siglo XII está marcado por un proyecto monumental, la edificación de la catedral y del claustro románico, y, por un proyecto urbanístico, la reconstrucción de la Navarrería, el burgo que era posesión del obispo y que el rey aconsejó repoblar.

Sólo un encargo regio y episcopal podía conseguir reunir el equipo cosmopolita necesario para realizar la obra del Frontal. Seguramente ésta contó con un maestro esmaltador venido de Limoges donde existieron talleres productores de obras importantes.

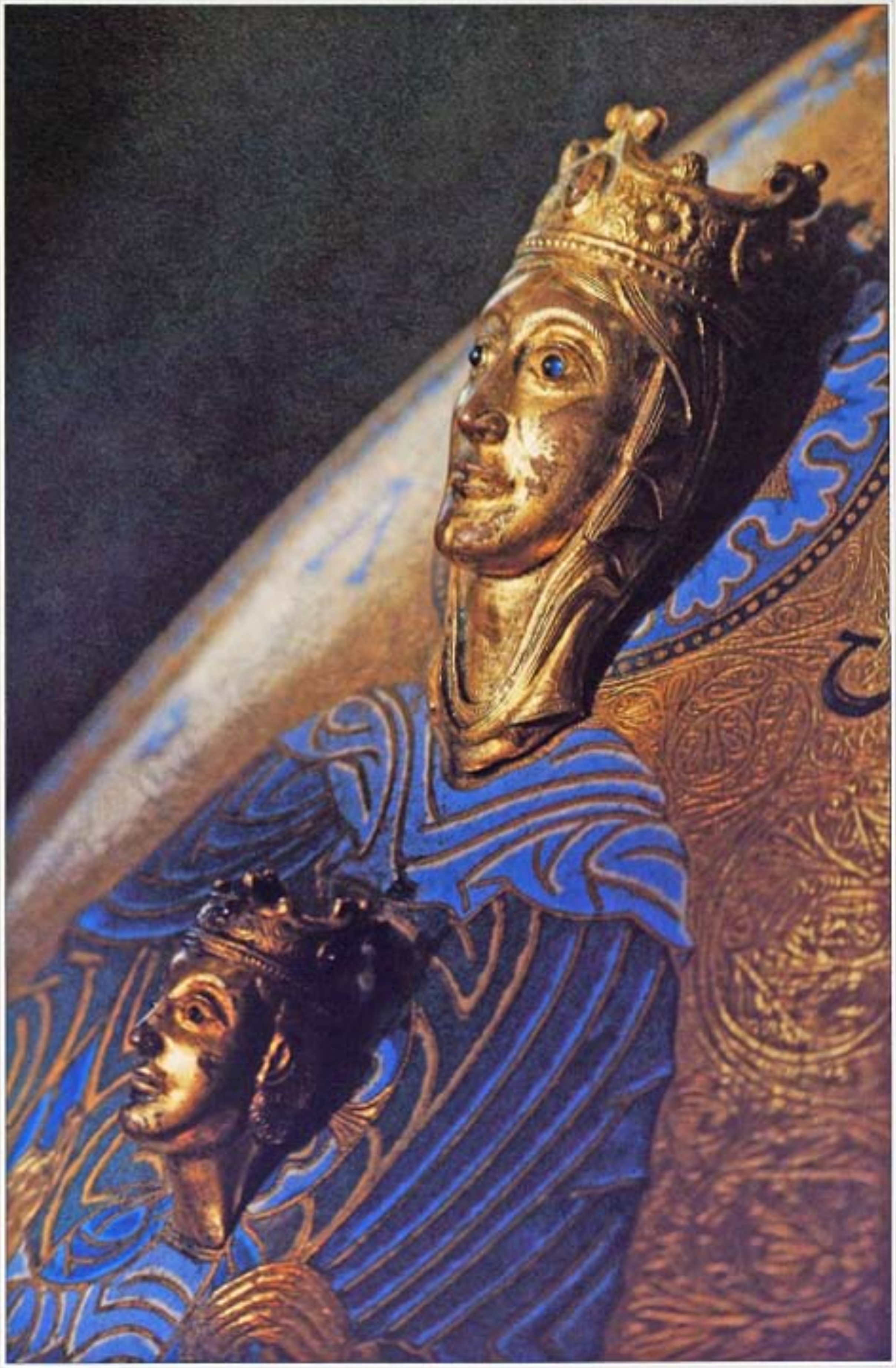
El desastroso despedazamiento cometido por unos ladrones durante la noche del 25 al 26 de octubre de 1979 en el Santuario de San Miguel provocó una enorme agitación entre los historiadores de arte y los medievalistas del mundo entero».

El retablo se ha ido recuperando por partes. En marzo de 1981 se localizó en París los medallones y apóstoles de la parte superior y en julio del mismo año, en Roma diez figuras, la mandorla y las columnas. Más tarde apareció un apóstol en Gante. Hoy queda por encontrar un Rey Mago y un medallón.

Una firme tradición historiográfica testifica la permanencia de dos cultos importantes en la sede episcopal «iruñense»: la Virgen Madre del Salvador y el Arcángel San Miguel. El Santuario de San Miguel pertenece al cabildo de la iglesia catedral consagrada a la Virgen; situado en una cresta que vigila la frontera occidental de Navarra, como baluarte militar del arconte de los ejércitos celestes, fue magnificamente dotado durante todo el s. XII. La concepción del frontal parecía a los eruditos del s. XVII inspirada por estos dos patrocinios inseparables. Por otra parte, los medios utilizados en la preparación, dentro de movimientos decisivos del arte, corporeizaron esa concepción en formas admirables. Estas siguen asombrando por su belleza e intrigando a los especialistas por su singular nobleza y por la elevación de su estilo.

La «Virgen del Sagrario» fue sin duda una de las estatuas preciosas de la Madre de Dios, venerada desde hacía mucho tiempo en la catedral de Pamplona. Estaba colocada en un «sagrario», tabernáculo o nicho similar a aquél en el que se guardaba la Eucaristía. Esta representación plástica de la Virgen con el Niño, en trono-majestad, sirvió de modelo por su actitud y su aspecto al esmaltador, para ayudarle a representar en una «imagen» de esmalte la figura de la Virgen con el Niño, en trono, en el centro del frontal.

El porte de las figuras, su elegancia casi altanera, o su dignidad majestuosa son únicos en el conjunto del esmaltado meridional y sólo se pueden comparar con dos placas europeas de origen desconocido».

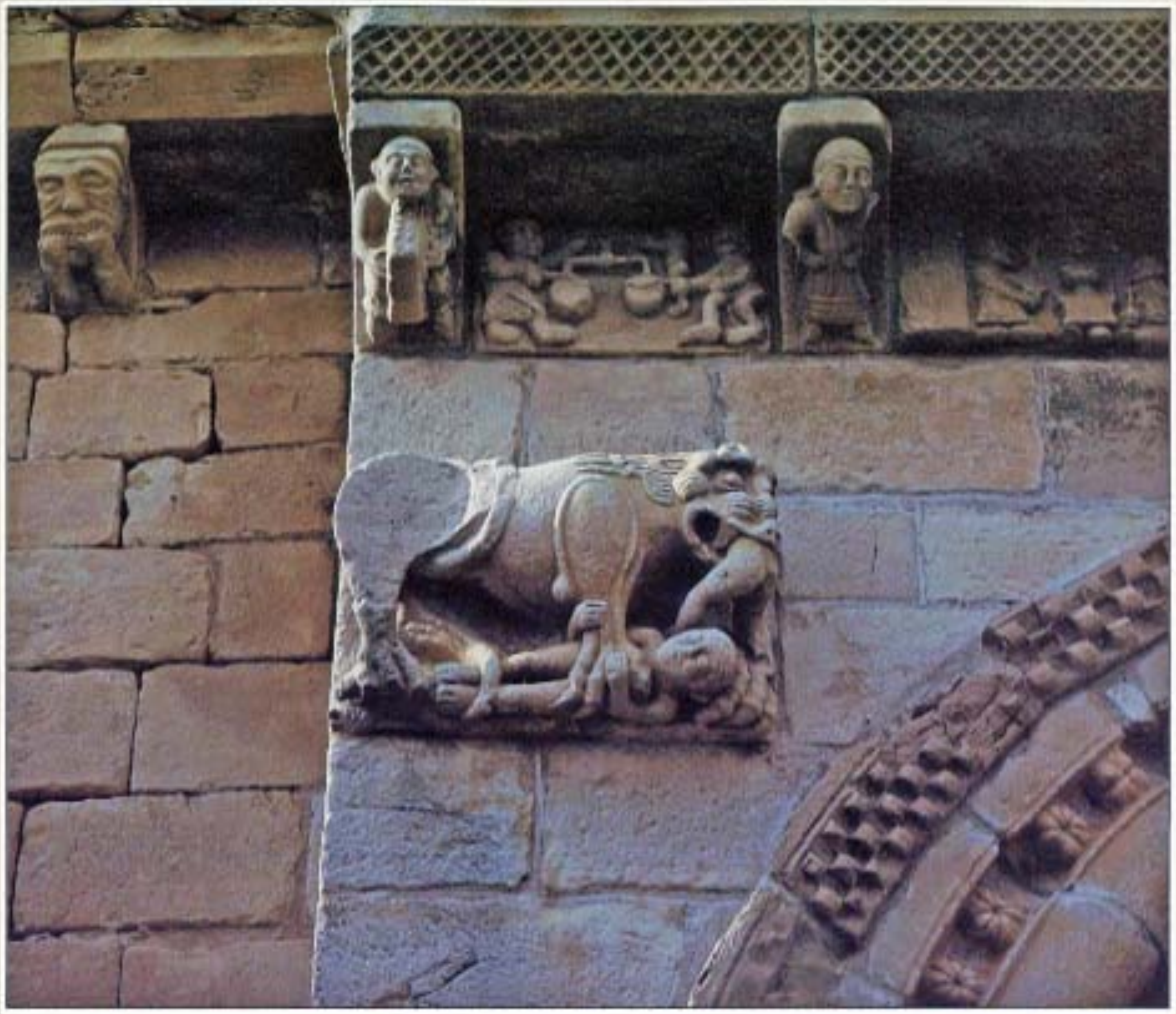


Virgen y Niño del Retablo de San Miguel de Excelsis.



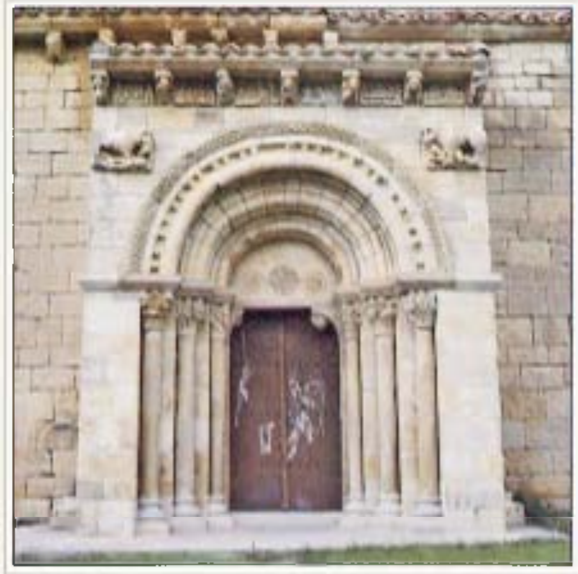


Puerta del Juicio. Catedral de Tudela.



Detalle de la portada de San Martín. Artaiz.

Esta portada del Juicio de la Catedral de Tudela es una de las obras claves del arte medieval navarro. Pertenece a un estilo románico ya tardío de finales del siglo XII o comienzos del XIII. Su examen nos muestra lo que significa el arte de este momento, no sólo desde un punto de vista formal. La portada en el arte medieval adquiere gran relevancia dentro del conjunto del templo, pues si la iglesia viene a ser la imagen del cielo, de la Jerusalén celeste, la portada es la que nos introduce en la morada de Dios, quien a través de Cristo en el Evangelio dijo: «Yo soy la puerta y el que entre por mi será salvado». En la portada se trata de dar también la síntesis de la doctrina cristiana, viene a ser un sermón plasmado en imágenes. El mensaje, la simbología de la Puerta del Juicio es muy rica y el escultor la ha desarrollado en un complejo programa iconográfico en el que se resume la Historia de la Humanidad, abarcando la Creación, la Caída y el Juicio con el premio o castigo. Toda esta enseñanza se narra en relieves de gran calidad distribuidos por los capiteles de la puerta y ocho arquivoltas donde se concentran a la derecha de Cristo los Bienaventurados y a la izquierda los Condenados. A éstos se les representa con sus vicios y pecados en escenas anecdóticas, como el cambista o el vendedor de paño o el carnicero que falsean las medidas. Soportan el tímpano dos ángeles trompeteros que anuncian el Juicio. El programa iconográfico lo cerraría el Pantocrator con el Tetramorfos presidiendo desde el tímpano que no ha llegado hasta nosotros. Al parecer la portada estuvo policromada, lo cual otorgaría al conjunto gran riqueza

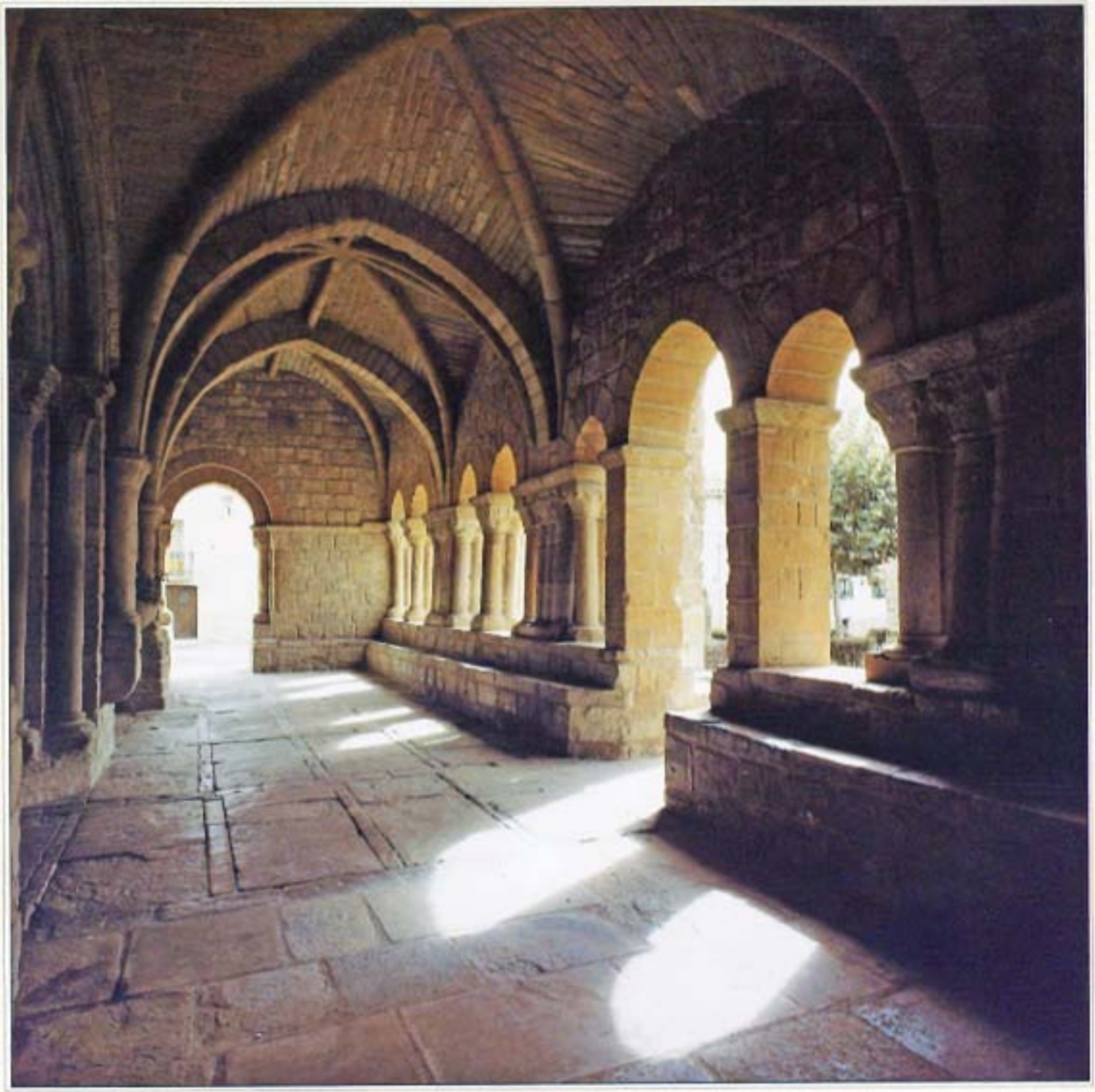


Portada de San Martín de Artaiz.

Los siglos del románico sembraron de nuevas construcciones toda la Europa cristiana. «Era como si el mundo se hubiera sacudido y, despojándose de su vetustez, se hubiera revestido por todas partes de un albo manto de iglesias» (R. Glaber, «Historias», s. XI). Se edificaron en las principales ciudades y monasterios y, como por reacción, en multitud de pueblos diminutos. El románico rural se va a inspirar en los edificios suntuosos para tomar de ellos formas y soluciones que adecuarán a sus propias necesidades y posibilidades.

Por toda Navarra encontramos iglesias con sencilla planta de nave única y bóveda de medio cañón sobre arcos fajones que conduce a un ábside semicircular con cubierta de cuarto de esfera. A los pies se eleva la torre-campanario y en el muro sur la puerta. En capiteles, arquivoltas y canecillos muestran la tremenda vitalidad de los artistas que las realizaron. En Artaiz se conserva una de las más interesantes. Los canteros conocían los modelos de las «obras mayores», pero les daban una visión personal, producto frecuentemente de su limitación en recursos artísticos. El modelado pierde naturalismo, las escenas se simplifican y las figuras se esquematizan. Nos encontramos con personajes de ojos saltones y cabezas, manos y pies desproporcionados, en actitudes un tanto ingenuas, pero cuyo impacto visual es indudable. El mensaje transmitido no ofrecía en aquel momento problemas de interpretación, pero actualmente, dado el aluvión de imágenes del mundo moderno, nos resulta a veces incomprensible. Los leones, a ambos lados de la puerta, representan a Cristo; «leo fortis», con el doble valor que se le reconocía en tiempos medievales: bondadoso por naturaleza, acoge a quienes se acercan a El con buena voluntad; fiero

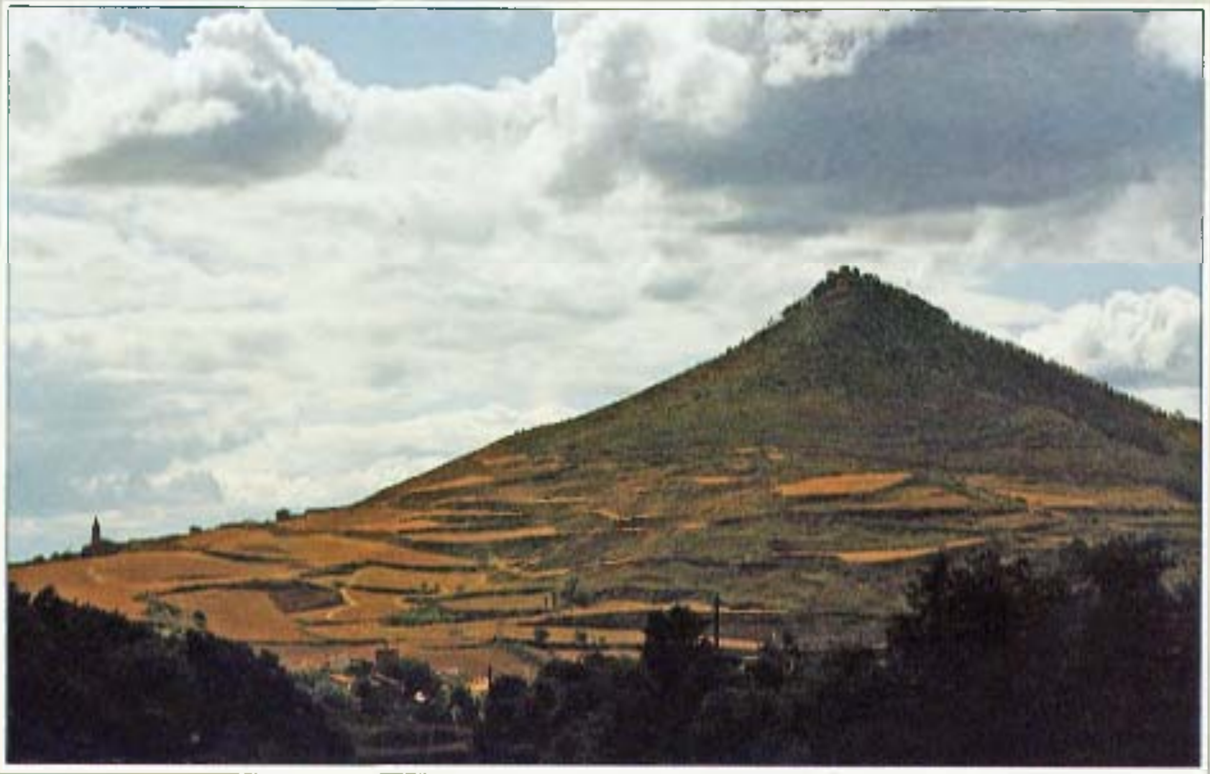
Atrio de La Purificación de Gazólaz.



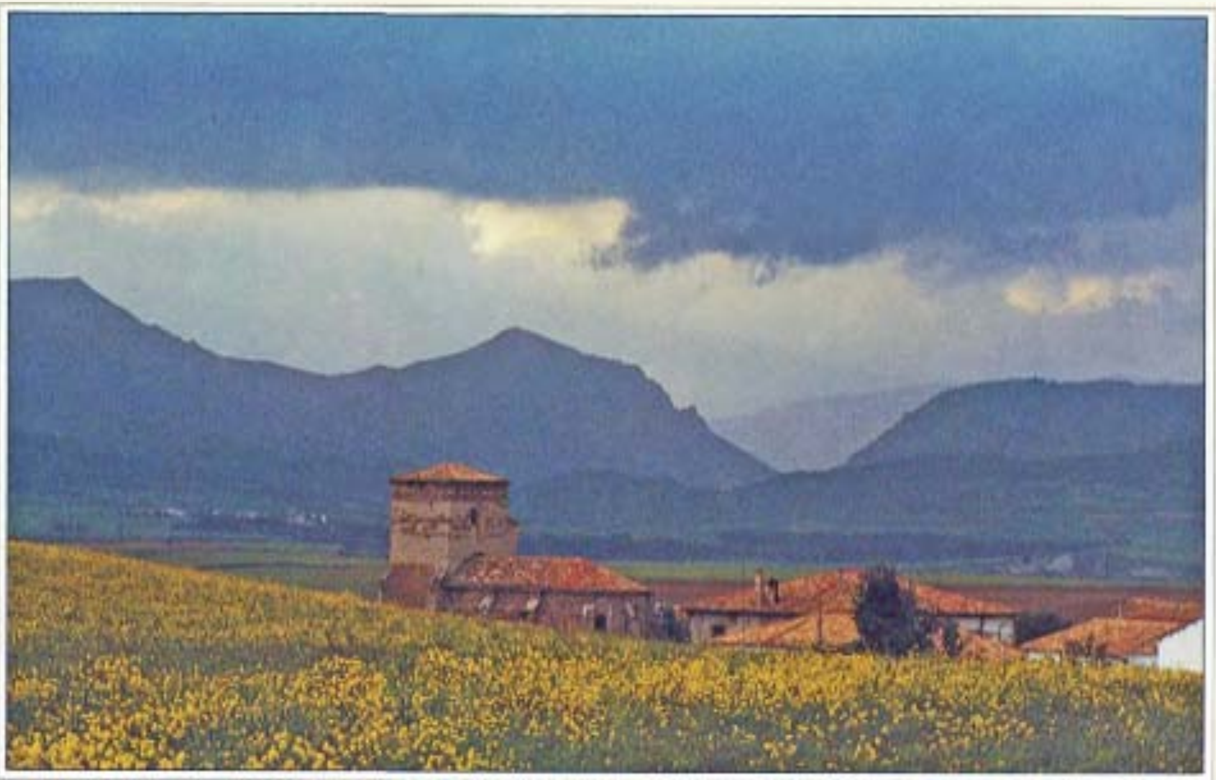
cuando es irritado, ataca a quienes le ofenden y los condena a la muerte eterna. Entre los canecillos, seis escenas nos hablan del Juicio de las almas, la Santa Misa, Cristo descendiendo a los infiernos, el Bautismo en el Jordán, el banquete del rico Epulón y los combates entre caballeros. Sosteniendo el alero, un mundo vivaracho de figuras a menudo grotescas y todavía sin explicar, completa un conjunto destacable dentro de nuestro panorama medieval.

A falta de documentación concreta, es muy aventurado el intento de fechar con cierta exactitud el románico rural. La pequeña iglesia de Gazólaz, que ya cautivó a los historiadores románticos de finales del siglo pasado, hizo pensar por la tosquedad de sus capiteles en el s. XI. Frente a ello, la estructura arquitectónica del pórtico, con bóvedas nervadas y arcos ligeramente apuntados, la sitúa con certeza en la primera mitad del s. XIII. Siempre han llamado la atención determinadas escenas en los capiteles que no son sino la plasmación, simplificada al máximo, de escenas habituales en la iconografía románica: la entrada de Cristo en Jerusalén, el Prendimiento y el Tetramorfos encuadrado por escenas de la Infancia del Señor.

El pórtico es solución habitual en el románico, sobre todo en tierras castellanas, y constituía el lugar de encuentro de los vecinos donde se trataban, a la sombra de la iglesia, todos los asuntos de interés. Gazólaz puede considerarse como un claro ejemplo de esta tipología arquitectónica rural en tierras navarras.

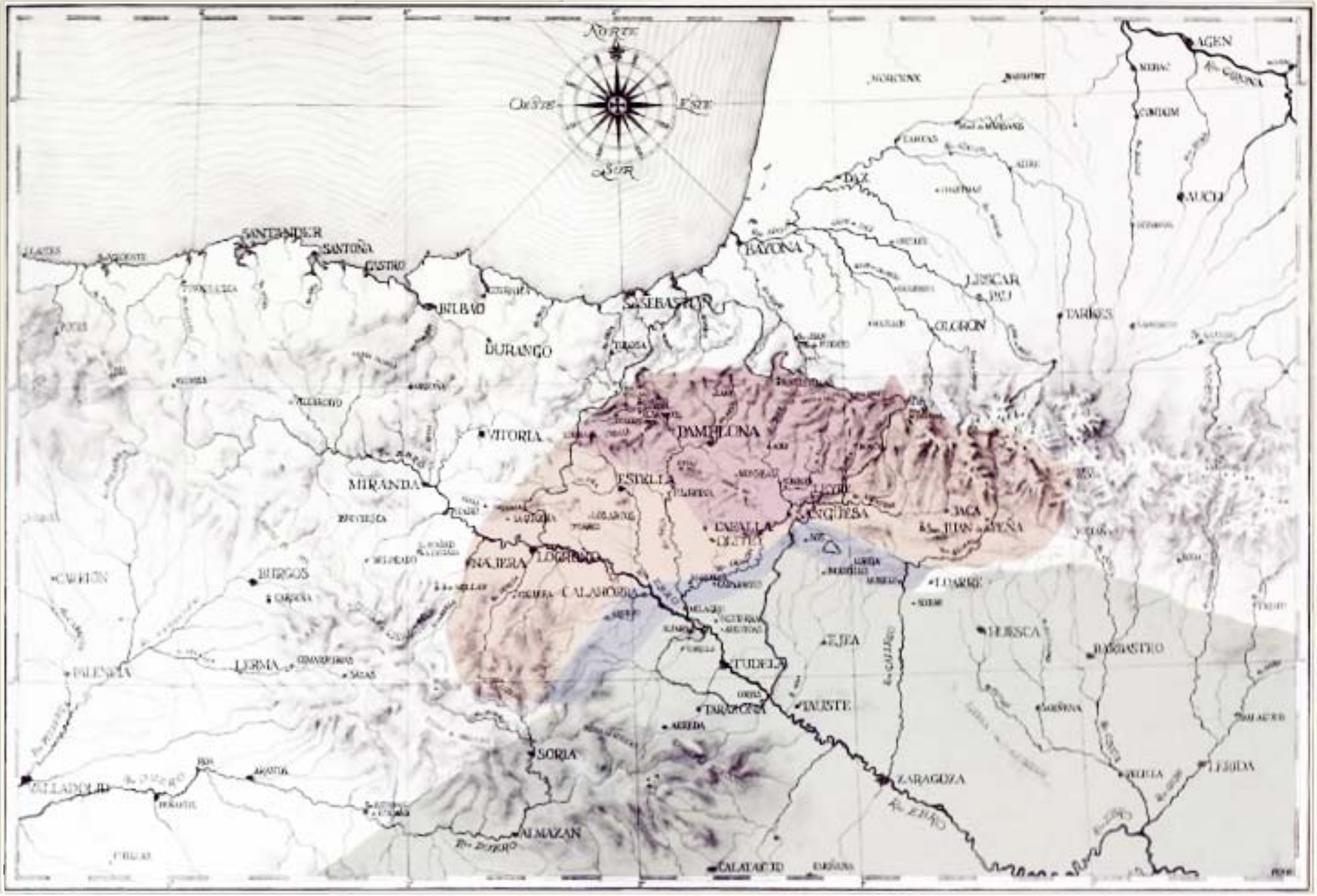


Castillo de Monjardín.



Paternain. Al fondo Osquia.

Las «tierras de Pamplona», donde la invasión sarracena sorprendió al monarca hispano-godo Rodrigo combatiendo a los Vascones partidarios quizá de su oponente al trono, capitularon tempranamente ante el Islam. Así como las riberas del Ebro, con centros urbanos, vida artesana y mercantil y agricultura intensiva, quedaron inmersas en el nuevo régimen, cuyo credo religioso abrazó enseguida la aristocracia indígena, como la estirpe del magnate Casio, los Banu Qasi. En cambio, en las cuencas y valles del Pirineo, de economía cerealícola y ganadera y quizá superpoblados, la dominación política se planteó en otros términos, bastó que los grandes propietarios, mandatarios del poder público hasta entonces, acataran la nueva instancia soberana prometiendo guardar fidelidad y abonar el tributo que a sus respectivas comunidades podía corresponder. Pero su contextura social y su patrimonio cultural, de barniz cristiano ya sin duda, siguieron prácticamente inalterables. Desde estos supuestos no es raro que, en las fases de discordias y desgobierno de la Hispania musulmana, estos cantones autónomos de la montaña incumplieran sus deberes fiscales y las lealtades pactadas, a veces en connivencia con sus propios congéneres convertidos al Islam en las contiguas riberas del Ebro –como los Banu Qasi–, y debieran ser llamados al orden y sometidos una y otra vez por las autoridades cordobesas. En esta reiterada dialéctica se introducen a finales del siglo VIII unas variables que a la larga trastocarán el curso de la historia en el Pirineo occidental. Los ejércitos de Carlomagno circulan por el país e incluso se implanta la soberanía franca siquiera efímeramente –quizá hacia el 806, con seguridad entre el 812 y el 815–. La inmediata reacción musulmana y la paralización de la ofensiva carolingia obligan a los magnates pirenaicos occidentales –Jimenos, Velascos, Iñigos– a tornar a la dependencia de Córdoba, mitigada siquiera por la hegemonía que en el Ebro central disfrutaban los Banu Qasi, con sus parientes y protectores. Pero la irradiación espiritual franca había hallado terreno abonado, como a mediados del siglo IX demuestra el florecimiento de la piedad y el estudio en los monasterios pirenaicos de Leire, Igal, Urdaspal, Siresa. Se habían reforzado así las premisas mentales para una proyección política de la identidad tradicional de la región, cuyo modelo socioeconómico propiciaba, por otra parte, la movilización permanente de una casta de guerreros, habituados a la defensa de su escabrosa geografía, donde ciertos vértices montañosos servían de estratégicas atalayas, como Santa María (Ujué) y San Esteban (Monjardín), o bien de recónditas guaridas, como la «Peña de Cais» (Sajrat Qays), hacia Osquía, en el fondo de la cuenca pamplonesa.



Reinado de Sancho Garcés. (Según «Atlas de Navarra», de Caja de Ahorros de Navarra)

La actitud levantisca frente al Islam de los grandes linajes del Pirineo occidental se exacerba y cobra entidad propia en la segunda mitad del siglo IX. A los anteriores estímulos francos y su rastro cultural se añaden ahora las potentes incitaciones del reino «godo» de Oviedo. El monarca Alfonso III anima el avance arrollador de sus montañeses de la cornisa cantábrica hacia las orillas del Duero y acoge nuevas oleadas de mozárabes fugitivos, seguro de reinar pronto en toda Hispania. En tierras de Pamplona, los cambiantes giros políticos y el desgaste sufrido en las expediciones punitivas de los soberanos cordobeses o de sus mandatarios de la Frontera Superior, han arrumbado a algunos adalides indígenas, favoreciendo por contra a otros, como los de la familia Iñiga, que con García Iñiguez se solidarizan con el monarca ovetense, cortando los lazos que a través de sus allegados Banu Qasi los seguían vinculando al emir sarraceno. Mas la desventura de Fortún Garcés, cautivo largos años en Al-Andalus, favorece el ascenso de otra rama de magnates, sin duda parientes suyos, los Jimenos, y en particular Sancho Garcés, un guerrero nato forjado en la defensa de los accesos del río Aragón, en torno a Sangüesa «la Vieja». Debelador de los últimos Banu Qasi, sus conquistas en la Rioja, desde Nájera hasta «Tudela» (¿Tudelilla?) y de momento Calahorra, su capacidad de reacción en las adversidades (descalabro de los suyos en Muez-Valdejunquera, 920), y su asombrosa facilidad de maniobra frente al enemigo (campaña de Abd al-Rahman hasta Pamplona, 924), lo acreditan como caudillo militar, campeón de la fe cristiana, «suscitado por el Altísimo». Respaldado probablemente en tan espectacular carrera por su parentesco con el monarca astur-leonés y los condes de Ribagorza-Pallars y de Gascuña, la potenciación de sus vínculos familiares con los poderes cristianos vecinos rendirá a su dinastía prestigio e influencia. Con Sancho Garcés coagula definitivamente el reino que tomó su primer nombre de Pamplona, sede episcopal de la «Navarra nuclear», y al cual se soldaron entonces la tierra de Deyo (entre Urbasa y Montejurra), el primitivo condado de Aragón y el «reino» de Nájera; con éste no sólo se ensanchaban las bases geopolíticas y económicas de la incipiente monarquía, sino también su patrimonio cultural y espiritual gracias a las cuantiosas aportaciones de su masa de población mozárabe.

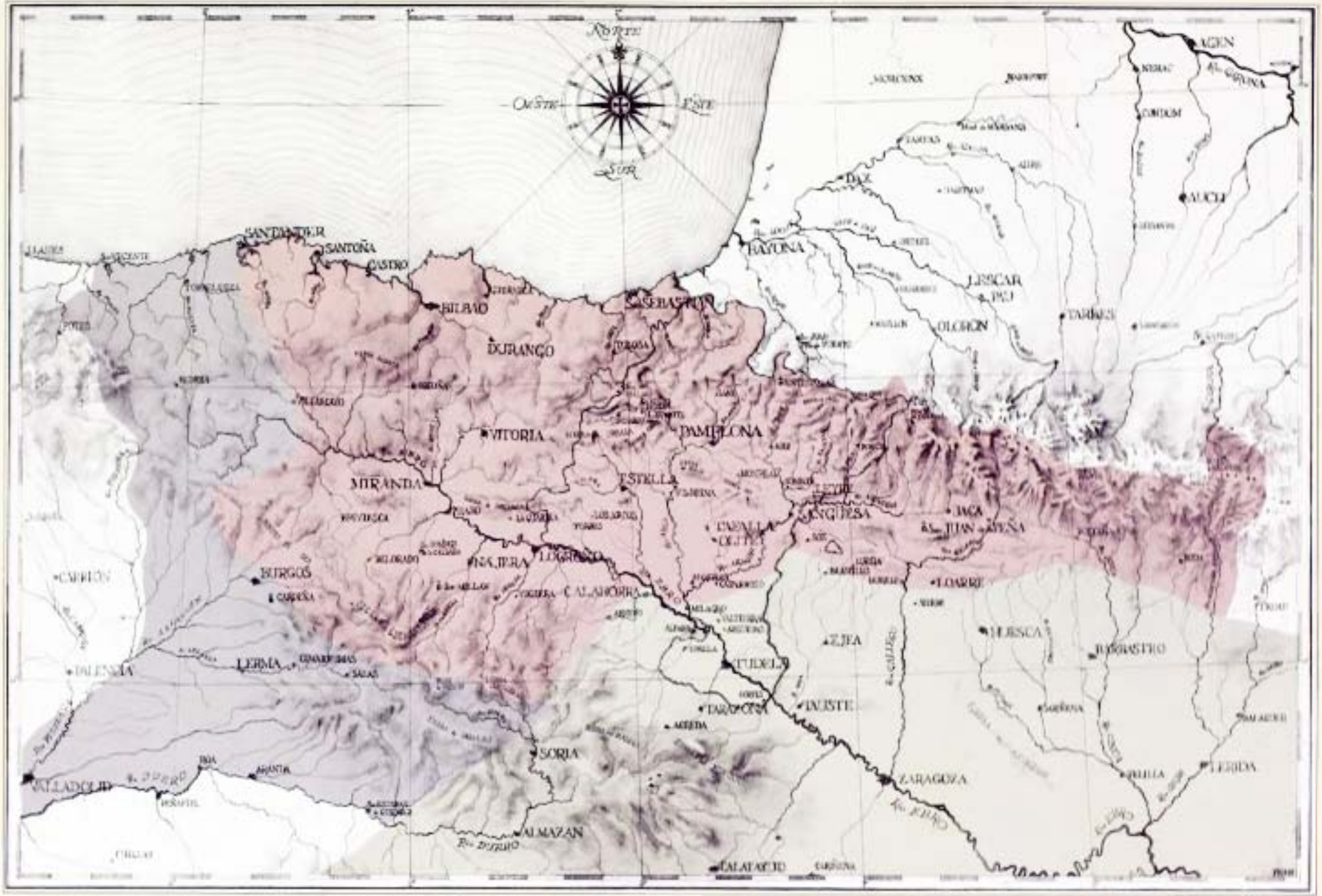


Sepulcro de Doña Blanca de Navarra.
Santa María la Real de Nájera.

El cenotafio, integrado en el panteón real de Nájera, está dedicado a la reina Blanca, hija del monarca pamplonés García Ramírez el Restaurador y esposa de Sancho III de Castilla, quien en 1143 –en vida de su padre Alfonso VII– había recibido el «reino de Nájera» con objeto de evidenciar la presencia castellana en los territorios riojanos, reivindicados por el rey de Pamplona. Probablemente el matrimonio entre Sancho y Blanca no era ajeno a estas circunstancias.

La Rioja, reconquistada por los monarcas pamploneses, había formado parte de sus dominios durante los siglos X y XI. La población más importante de la zona, Nájera, era sede habitual de la corte, además de sede episcopal, y con su mercado constituía el principal y casi único núcleo urbano del reino. El sucesor de Sancho el Mayor, García –a quien la historiografía llama precisamente «el de Nájera»– reforzó el papel de esta ciudad al fundar el Hospital y Monasterio de Santa María (1052), que la convertía en hito de la ruta de peregrinaciones, al tiempo que reafirmaba la importancia de la iglesia najerense que, desde la conquista de Calahorra y su consiguiente restauración eclesiástica (1045), veía en peligro su dignidad episcopal; todavía por algunos años los obispos se titularán indistintamente de Nájera o de Calahorra. La derrota y muerte del rey García en Atapuerca (1054) supuso un recorte en los territorios del soberano pamplonés, que afectaría a la llamada Castilla Vieja, pero no a la Rioja. El nuevo monarca, Sancho el de Peñalén, siguió frecuentando Nájera y desde allí continuó la política, iniciada por su padre, de protección del rey moro de Zaragoza a cambio del cobro de *parias* en oro o plata. Esta política exigía posiciones seguras en las fronteras, es decir un incremento y reorganización de las fortalezas y sus distritos administrativos. El reparto de estas «tenencias» u *honores* entre los magnates que las regían y disfrutaban provocó ciertas tensiones entre el rey y sus *barones*, como reflejan el compromiso mutuo de 1072 y la conjura de 1076 que acabó con la vida del soberano. La desaparición de Sancho el de Peñalén determinó el reparto de sus dominios entre Sancho Ramírez de Aragón, reconocido en Pamplona, y Alfonso VI de Castilla, que se apropió del resto, incluida la Rioja, a cuyas gentes procuró atraerse promulgando, por ejemplo, el fuero de Nájera (1076). Pese a todo ello seguiría vivo en la región el recuerdo de su pasada vinculación a la dinastía pamplonesa, que tras su restauración en 1134 la consideraría por mucho tiempo parte irredenta de la monarquía navarra.

«Aquí yace la noble reina, que mereció llamarse Blanca, por serlo más que la nívea azucena. A tan raro candor se unían infinitas gracias, prontas y obsequiosas, de honestidad y donosura; era la gloria del bello sexo. El rey Sancho, hijo del emperador, fue su esposo; con ser tan grande, cifró en ella toda su alabanza. De sobreparto murió, dando a luz noble prenda; el Hijo de la Virgen la tenga cabe sí en el cielo. En la Era 1194 (año 1156), pasó de esta vida la piadosa reina». (Traducción del epitafio latino).



Reinado de Sancho «el Mayor». (Según «Atlas de Navarra», de Caja de Ahorros de Navarra).

Da la impresión de que a Sancho Garcés III (1004-1035) se le asignó el apelativo de «el Mayor», sencillamente como sinónimo de «el Antiguo», en la segunda mitad del siglo XI, para distinguirlo de otros dos Sanchos, nietos suyos, que por entonces reinaban en Pamplona y Aragón. Pero ese sobrenombre ha adquirido en la historiografía moderna, siquiera de manera inconsciente, un nuevo significado como aumentativo de «Grande», connotación valorativa que, de todos modos, no deja de tener cierta justificación. En efecto, este monarca pamplonés, emparentado por sus antecesores, y por su propio matrimonio con la hija del conde de Castilla, con todas las cortes peninsulares, se convirtió durante la segunda parte de su reinado en la figura política decisiva de la Hispania cristiana.

Coetáneo del desmoronamiento del califato de Córdoba, sentó las bases de la posterior reconquista navarro-aragonesa hacia las amplias llanuras del valle del Ebro. Abierto a horizontes europeos, inició los contactos con la famosa abadía de Cluny, que a lo largo del siglo XI iba a contribuir a renovar profundamente la vida religiosa y cultural de la Iglesia hispana.

Pero es la intervención de este monarca en los reinos y condados vecinos la que ha sido objeto de explicaciones muy contrapuestas entre los historiadores. Hasta hace poco tiempo se ha tendido a interpretarla como expansionismo político, más o menos impulsado por la ambición personal, que no dudaría en aprovechar todas las oportunidades, sin miramientos ni escrúpulos legales, hasta someter por la fuerza a su dominio directo o indirecto toda la Hispania cristiana y la Gascuña transpirenaica. Un examen objetivo de la documentación más segura invita más bien a concluir que las sucesivas intervenciones de Sancho el Mayor se produjeron a requerimiento de las respectivas dinastías reales o condales, con las que el pamplonés se hallaba estrechamente emparentado, y justamente con el objeto de proteger la estabilidad interna de esos países, y en defensa de los legítimos derechos de sus parientes: la condesa de Ribagorza, tía de su mujer; su cuñado, el conde García de Castilla; el joven rey Bermudo de León, con quien establece redoblados enlaces por vía matrimonial.



Puente de Reparacea.



Hospital de Velate.

Velate fue de antiguo, según va dicho, lugar de paso. La calzada romana vencía la divisoria de aguas, como aún podemos ver, y canalizó peregrinos jacobeos. La ruta que por Urdax y Velate llegaba a Pamplona requería puntos de asistencia a los peregrinantes. Así debieron de surgir Santa María, Santiago y San Bartolomé de Velate, cuya existencia consta en el siglo XII.

De estos tres enclaves, el primero fue el más dotado y pujante. Monasterio dúplice en un principio y hospital. Santa María de Velate perteneció desde su fundación a la mitra iruñense. El hospital debió de abrirse poco después de mediado el siglo citado. El monasterio reunió propiedades extensas, sobre todo en tierras de Ulzama, Baztán y del Bidasoa, y de él dependían las iglesias de Lecároz, Almándoz, San Martín de Unx y Beire. En 1325 comendador, freires y freiras de Velate articulan unos estatutos sobre entierros de moradores y pobres del hospital y de quienes buscaban allí lugar para su descanso eterno. Perdido el carácter monástico, quedó en priorato de Santa María de Velate, dignidad del cabildo catedralicio de Pamplona, con cofradía aneja.

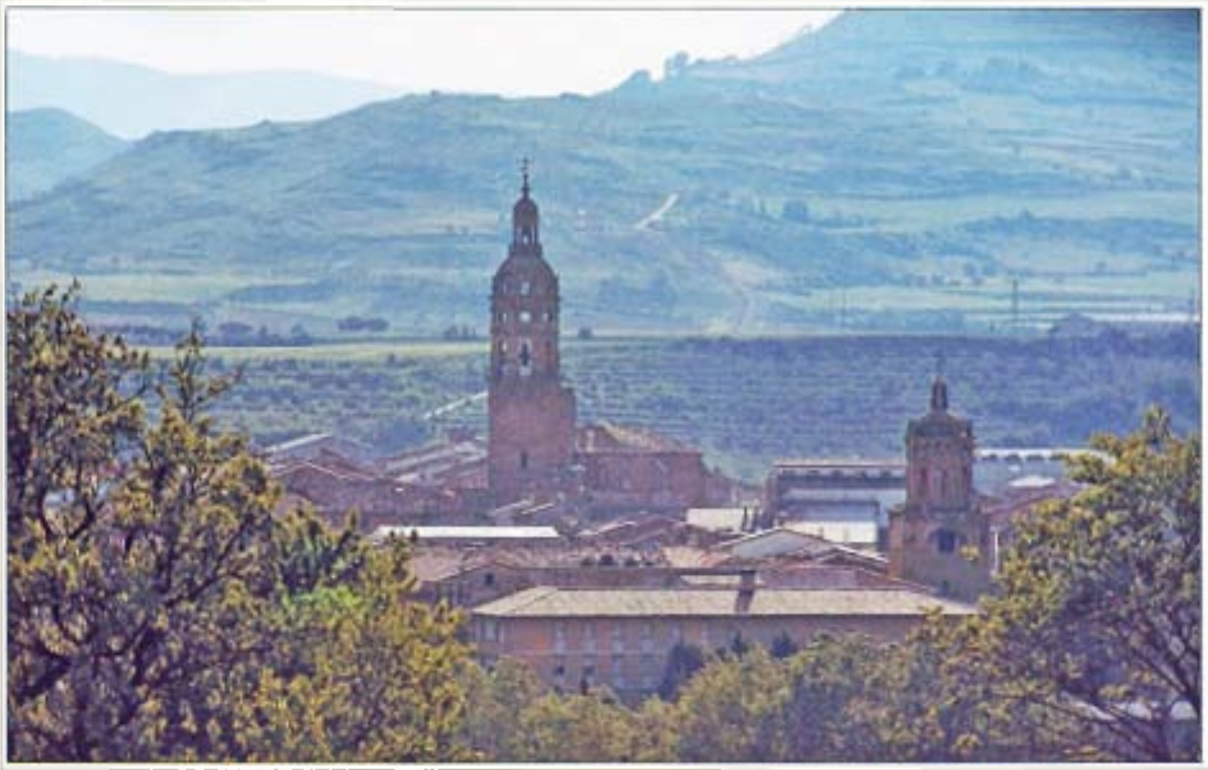
La iglesia, del siglo XIII, es una nave de cinco tramos y cubierta de cañón apuntado. La portada se abre en cuatro arquivoltas. En el lado meridional de la nave sube una chimenea ambiciosa.

Las tropas del rey Don Juan de Labrit saquearon el hospital-monasterio en 1513, cuando se retiraban hacia la muga, fracasado el intento de recuperar el reino. Ese siglo la cofradía, que sumaba más de 200 hermanos, decidió reunirse y haber sus reuniones en Olagüe. La iglesia siguió teniendo sus vicarios, más o menos estables, y mantuvo una vida ahilada. En 1793 las tropas francesas arruinaron el viejo lugar, cuyo templo fue restaurado hace pocos años.

Santa María de Velate pertenece a Alcoz. Santiago de Velate, cuyas ruinas quedan en el collado sobre aquélla, a Almándoz. De esta iglesia y ermita, restaurada en 1791, quedan ruinas y el recuerdo toponímico, Ermitakolepoa.



Puente la Reina, desde el Oeste.



Puente la Reina, desde el Este.

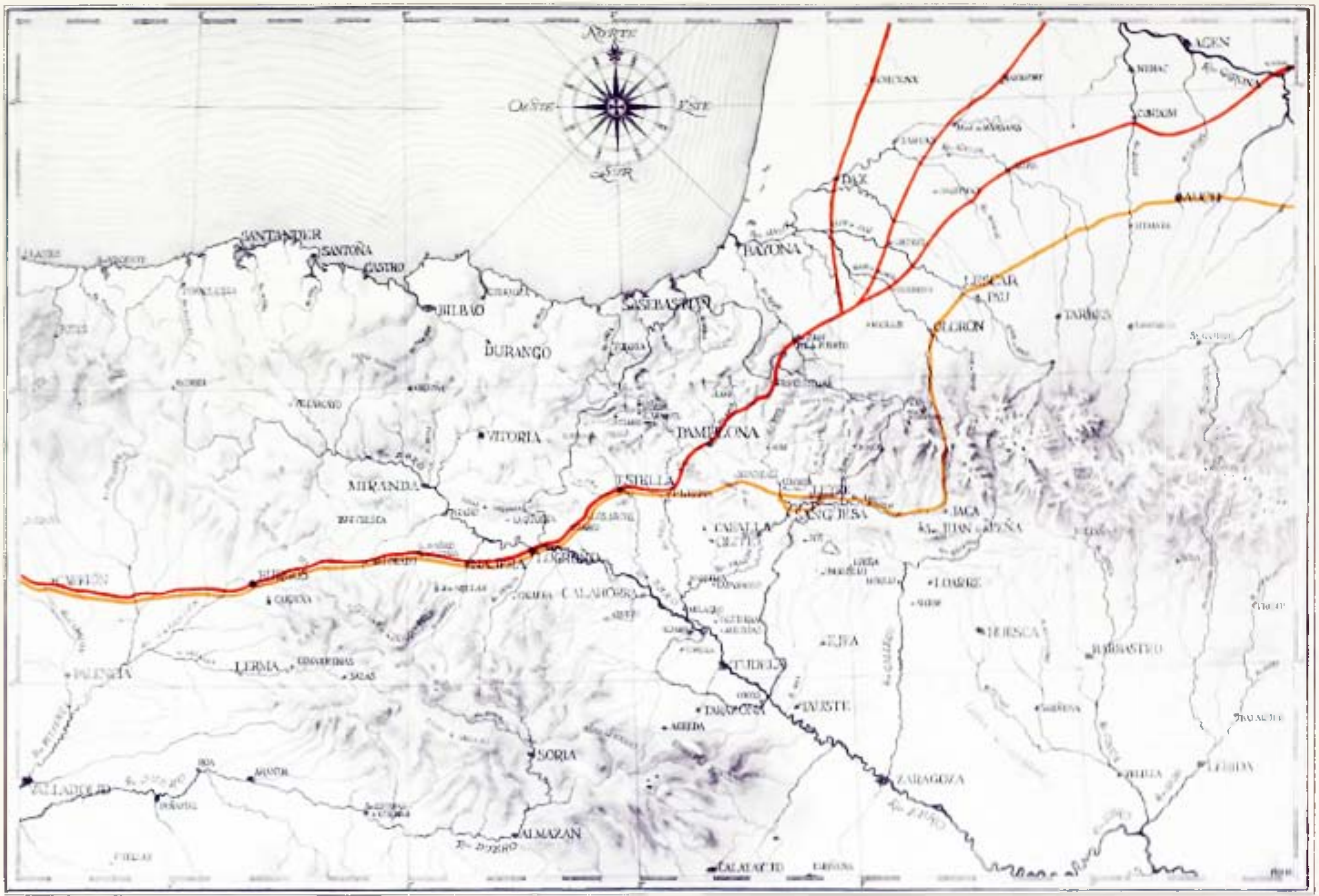
Alfonso el Batallador, en 1122, ordenó la repoblación y el trazado urbano de Puente la Reina de forma que, según un plan preconcebido, sus tres calles paralelas –la Mayor abocando al puente– se levantasen en un año y un día. Antes había encargado a su fiel vasallo Monetario que buscase pobladores por todas partes.

La villa se construye en función del puente y es el hidrónimo el que da nombre al lugar. La obra del puente se inicia en el reinado de Sancho el Mayor y se concluye después de mediado el siglo XI. Sin embargo, antes de la promulgación del fuero encontramos en torno a él una población de francos y una serie de molinos pertenecientes a los dos grandes monasterios: Leire e Irache.

En los primeros años y escaso de término municipal –sobre Murugarren y del puente al prado de Obanos– Puente la Reina basó su economía en su situación de paso y conjunción de los caminos europeos que conducían a Compostela. Sus habitantes, francos en gran mayoría, ejercían pequeñas industrias y fundamentalmente el comercio con los peregrinos.

Hasta el siglo XV no redondearía su término municipal con la anexión de las pequeñas aldeas que lo rodeaban: seis pertenecientes al valle de Ilzarbe, cuya primera capitalidad fue Obanos, y una, Zubiurrutia, a distinta merindad, la de Estella. Con la decadencia de la peregrinación las ciudades del camino se ruralizan y cambian las bases de su economía.

Puente la Reina fue buena villa con asiento en Cortes y todavía conserva su palacio real junto al puente, muy visitado por los monarcas de la casa de Evreux. En una zona de transición paisajística y climática, las torres de sus iglesias destacan sobre el horizonte amable de Valdizarbe y la sierra del Perdón: Santiago, ya erigida a mediados del XII, San Pedro que dependió de Leire y edificada muy poco después y Santa María de las Huertas, más tarde El Crucifijo por la joya gótica que encierra, y perteneciente a la Orden de Malta.

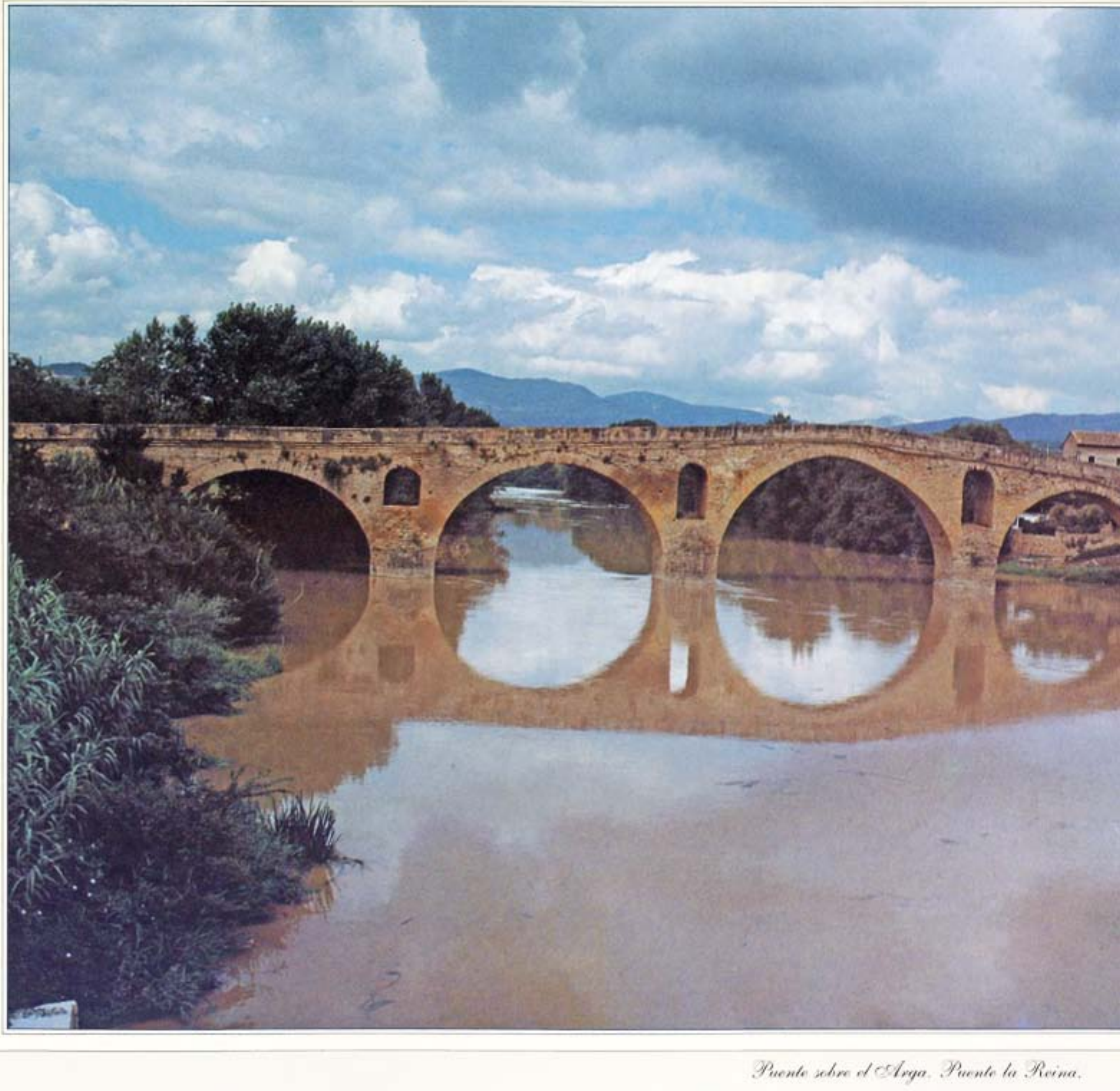


Caminos de Santiago.

El culto al apóstol Santiago, que en el siglo IX aparece localizado en un rincón de Galicia, pasaría directamente a Francia, sin duda por mar, y de aquí empiezan a llegar, después de recorrer Europa, ahora por tierra, multitud de peregrinos desde tiempos muy tempranos. Al seguir la ruta terrestre los viajeros debían cruzar los Pirineos y atravesar Navarra. Unos venían de París y de Flandes, otros de Borgoña, Lyon, Conques y Moissac. Las tres rutas se juntaban en Ostabat y salvaban el Pirineo por Roncesvalles. Los que a la vez iban a Roma y Jerusalén seguían por el sur de Francia y entraban por Somport. Desde aquí, por Jaca, se juntaban en Puente la Reina con los que habían entrado por Roncesvalles.

A los pueblos de la ruta fueron llegando mercaderes para abastecer a los peregrinos, motivando en ellos un especial desarrollo por la nueva actividad comercial que ahora surgía. Así nacieron los nuevos burgos, llamados de «francos» o extranjeros, en Jaca, Sangüesa y Monreal si entraban por Aragón, o en Pamplona y Puente la Reina si lo hacían por Roncesvalles. Desde Estella, que se puebla en el año 1090, también con mercaderes «francos», seguía el camino por Los Arcos, Logroño, Nájera y Santo Domingo de la Calzada a Burgos, cabeza de Castilla.

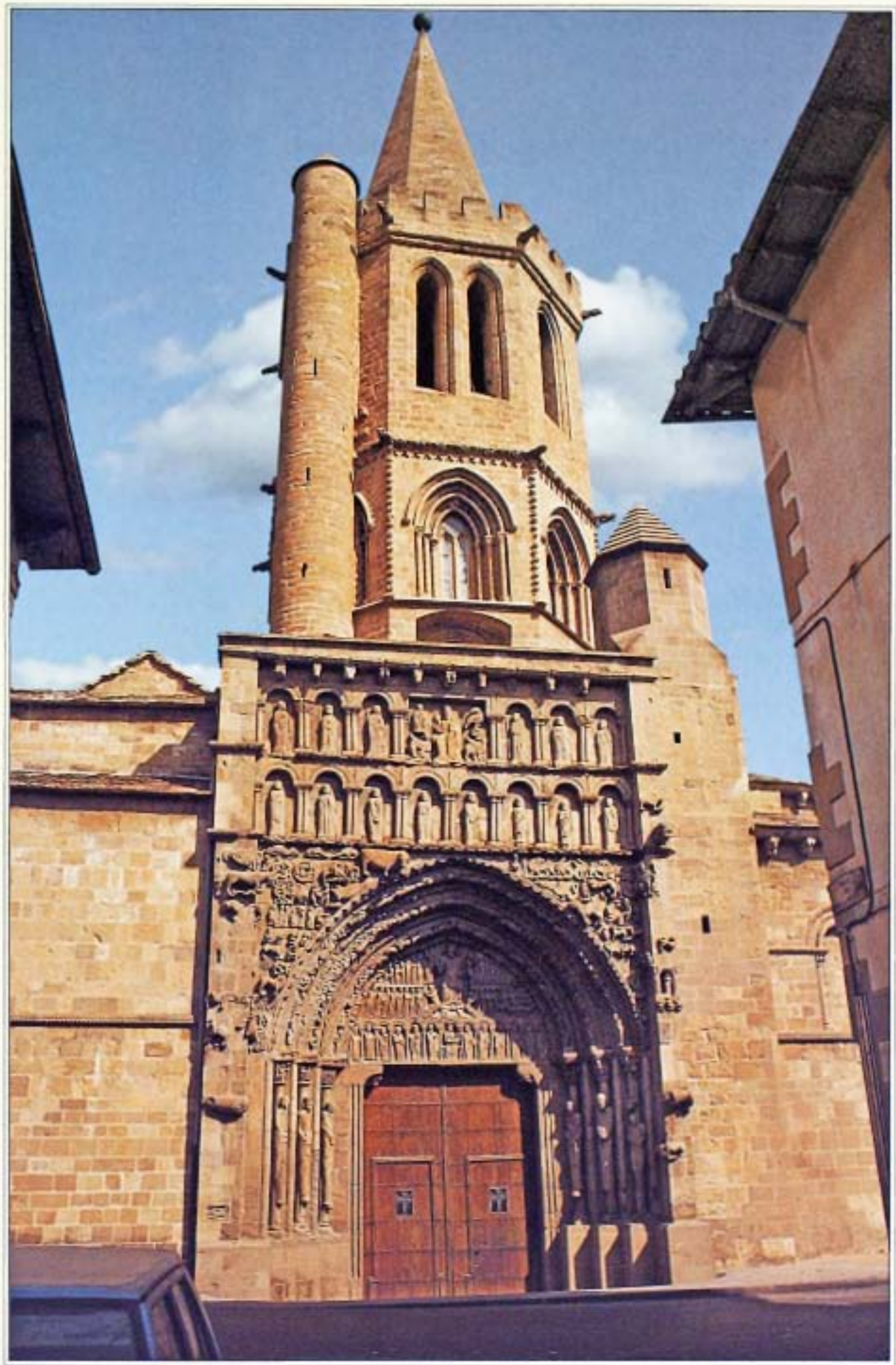
La ruta fue también importantísima vía por donde penetraron novedades artísticas y literarias, especialmente en el siglo XII. Así los viajeros encontraban en Jaca uno de los primeros focos del arte románico en España; en Sangüesa la iglesia de Santa María la Real; antes de llegar a Puente la Reina, el santuario de Nuestra Señora de Eunate; y en Puente la Reina la iglesia de Santiago. En Pamplona una catedral en estilo románico a la que se sabe acudió a trabajar el maestro de la de Compostela. A la salida de Puente la Reina cruzaban el río Arga por un atrevido puente, pasaban luego por Cirauqui, y continuaban a Estella. En esta ciudad los «francos» nos han dejado importantísimos recuerdos: el llamado «palacio real» único edificio románico de carácter civil, iglesias de San Miguel, San Juan, Santa María y del Santo Sepulcro. Pasado Estella los peregrinos hallaban desde el siglo XI un hospital en Irache y en Torres del Río la iglesia del Santo Sepulcro, similar a la de Eunate, pero de elegantísima cubierta, de remota tracería árabe.



Puente sobre el Arga. Puente la Reina.



Las primeras referencias documentales al «Puente del Arga», que dio nombre a un lugar habitado de nueva planta, Puente la Reina, en el corazón de Navarra, coinciden significativamente con la apertura para el país de un período de profundas mutaciones. Tras el regicidio de Sancho Garcés IV el de Peñalén (1076), la unión dinástica con Aragón –cuya frontera no había alcanzado todavía Huesca ni Barbastro–, reanimó los impulsos y genuinas funciones de la aristocracia militar del reino pamplonés, un tanto apagada durante la generación anterior y comprometida ahora, bajo Sancho Ramírez, Pedro I y Alfonso el Batallador en las empresas de reconquista y repoblación del valle del Ebro central, inflamadas por el espíritu de cruzada. En esta coyuntura, cuando además se multiplican espectacularmente los nexos de las monarquías hispanas con la Cristiandad occidental –y Puente la Reina constituye una encrucijada de las grandes rutas europeas–, no sólo transitan por Navarra peregrinos jacobeos o bien señores feudales prestos a combatir al Islam, sino que arriban también monjes y prelados reformadores de las instituciones eclesiásticas y, sobre todo, grupos compactos de activos inmigrantes, mercaderes y artesanos oriundos en su mayoría del Sur de Francia. Instalados sobre las vías más frecuentadas –en Estella, Sangüesa, Puente la Reina y junto a la antigua «ciudad» de Pamplona, señorío episcopal– y dotados de un estatuto jurídico peculiar (el fuero de Jaca y sus variantes navarras), configuran un nuevo modelo de núcleo de población y un grupo social, de «francos» o burgueses, con propia y singular identidad. Estos nacientes focos de vida urbana potencian las actividades económicas y suponen también un enriquecimiento de la contextura y la dinámica social del reino. Hasta entonces las fuerzas operantes se reducían, en términos generales, a una minoría de «guerreros», nobleza de sangre y de servicio (infanzones, caballeros), colaboradora del príncipe en la defensa, la expansión y el gobierno de la monarquía; y como soporte, la masa de población campesina (siervos, «rústicos», mezquinos, villanos, collazos), gravada por rentas («pechas») y servicios personales («labores») de índole señorial y distribuida en una tupida red de «villas» o aldeas que revela una ordenación del poblamiento muy arcaica en la Navarra «nuclear».



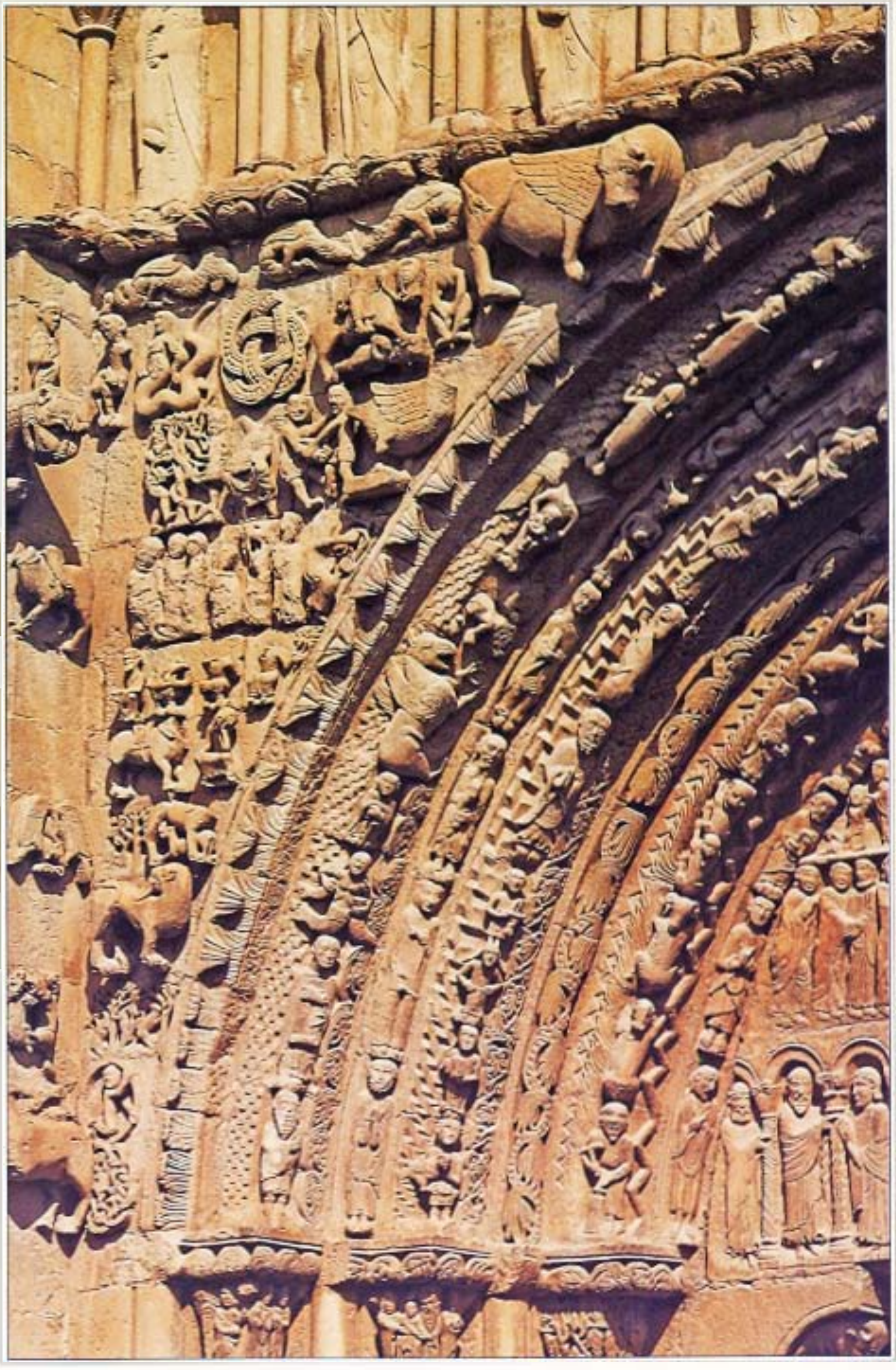
Pasado el año 1000 y las últimas razzias del califato cordobés, los reinos peninsulares van a conocer durante los siglos XI y XII una época de expansión en todos los terrenos y de vinculación a la Europa continental, que viene a reflejarse en el desarrollo del Camino de Santiago. Dentro de este movimiento, Alfonso el Batallador va a fundar a comienzos del siglo XII un nuevo burgo junto al puente que cruza el Aragón, justo a las puertas del reino navarro. La iglesia de Santa María, emplazada donde la rúa mayor se dispone a atravesar el curso del río, es testigo y muestra de la enorme influencia que el Camino ejerció en la historia del arte. Su construcción debió iniciarse en la primera mitad del siglo XII, inspirada en la catedral jacetana, primera ciudad aragonesa que recibía a los peregrinos tras atravesar Somport. De este momento se conserva la cabecera con triple ábside semicircular decorado con el típico ajedrezado. De tierras aragonesas llegaría también el maestro llamado «de San Juan de la Peña», quien realizó el apostolado en doble friso que culmina la portada. Más lejano es el origen de otro maestro, Leodegarius, que firma una de las estatuas-columna de la puerta y que al parecer se formó en el importante foco artístico de Borgoña. Por último, algunas escenas pueden estar relacionadas con relatos nórdicos llegados a Sangüesa en boca de peregrinos y que constituían parte de las narraciones épicas tan difundidas en época medieval.

La portada, monumental como pocas en el románico español, plantea múltiples problemas todavía no resueltos satisfactoriamente. Se trata de un auténtico rompecabezas que amontona figuras de distintas manos y muy diversa significación, algunas de las cuales, como el tímpano, incluso sufrieron recortes para su integración en el conjunto. La repetición de temas (dos apostolados completos, dos grupos de Tetramorfos) parece responder a la presencia de al menos tres programas ornamentales independientes en su origen. El románico nos tiene acostumbrados a esta particularidad que se da en la propia sede compostelana (puerta de las Platerías). En consecuencia, podemos diferenciar los estilos de varios artistas, además de los ya mencionados Leodegarius y maestro de San Juan de la Peña. C. Milton Weber identifica cuatro más que reciben las expresivas denominaciones de «Maestro de los Grandes Tetramorfos», «Maestro lombardo», «Maestro de los paños mojados» y «Maestro de las grandes manos».

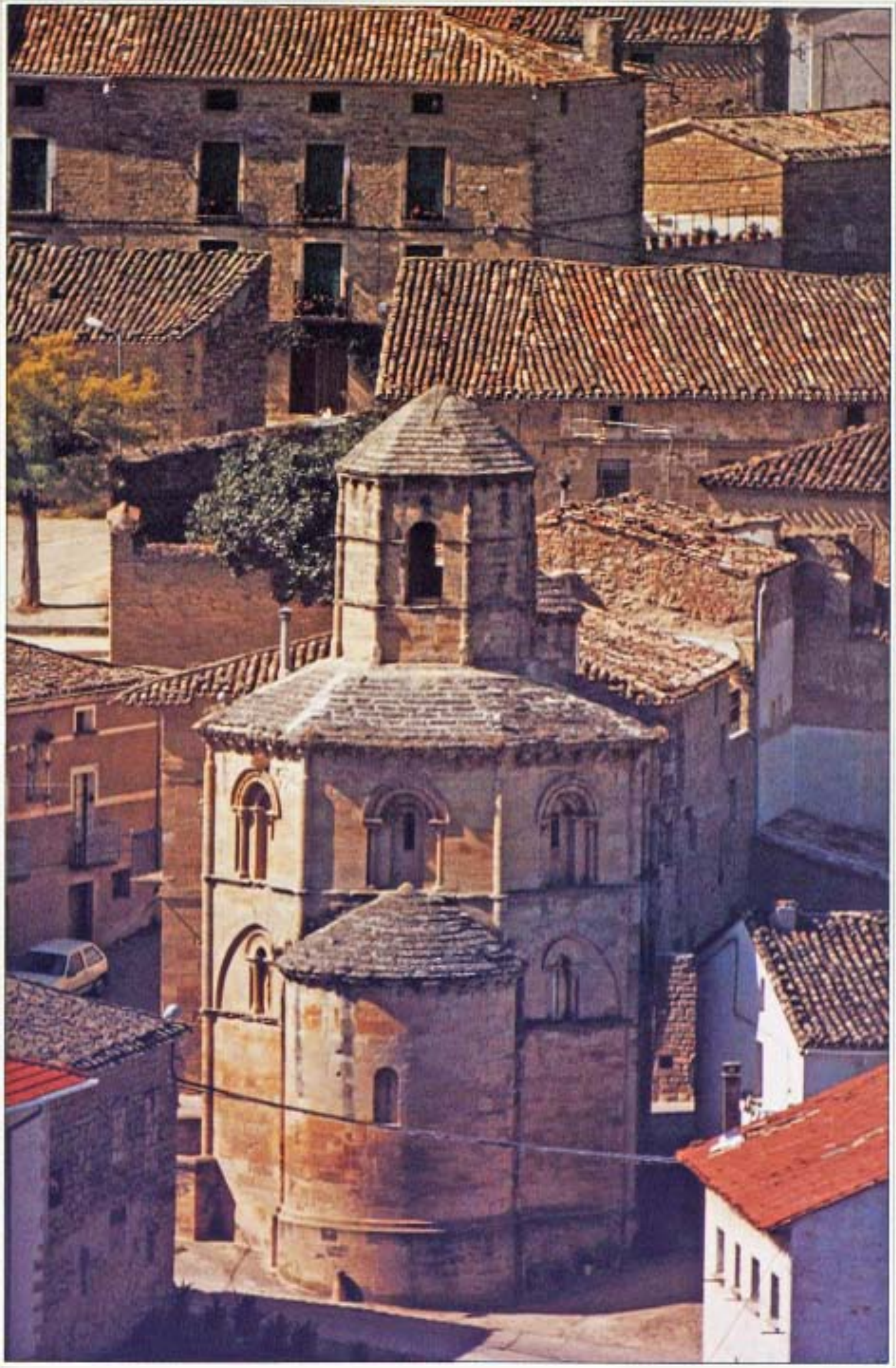
Santa María de Sangüesa.

El programa, por tanto, no es único ni se puede leer como un todo estructurado. En su centro, Cristo triunfante en el Juicio Final, rodeado por ángeles trompeteros que llaman a justos y réprobos, situados respectivamente a su derecha e izquierda, mientras San Miguel pesa las almas. En el dintel, un apostolado flanquea la imagen de Santa María a quien se dedicó la iglesia, haciendo pareja con el otro apostolado superior ya mencionado. A partir de estos motivos básicos y fácilmente discernibles, toda una multitud de figuras pueblan jambas, capiteles, arquivoltas y enjutas. En las jambas de la puerta, las tres Marías frente a San Pedro, San Pablo y un Judas ahorcado, que ni siquiera aquí escapa a su destino: es la figura más desgastada y en gran medida por la acción de los chavales sangüesinos que, a pedradas, vienen intentando dar justo castigo al traidor. Otras escenas completan el conjunto: Adán y Eva tentados por la serpiente, figuraciones de oficios, mujeres atacadas por sapos y culebras (imagen de la lujuria), escenas de luchas a pie y a caballo, acróbatas, músicos, bestiario, y entre todas ellas, las que sugieren el relato de la saga nórdica de Sigurd: el herrero Regin forjando la espada vencedora, Sigurd que da muerte con dicha espada al dragón Fafner y, por último, el héroe portando en su mano el corazón del dragón con el que pagaría el importe de la espada. Sea o no Sigurd, las luchas de héroes contra dragones representan la del bien contra el mal, cuyo arquetipo en el mundo cristiano es el enfrentamiento de Cristo contra el Demonio.

Por lo que respecta a la cronología, nos encontramos con nuevos problemas. Si bien los maestros debieron trabajar a lo largo de la segunda mitad del siglo XII, la composición del conjunto pudo realizarse un poco más tarde, ya en el siglo XIII, cuando se levanta el resto de la iglesia y la parte fundamental de la magnífica torre. Así pues, la portada pertenece a ese gran esfuerzo constructivo que se realiza durante los reinados de Sancho VI el Sabio y Sancho VII el Fuerte (1150-1234), cuando importantes y variados talleres se empeñan en toda Navarra en una labor que dará como fruto más destacado las portadas y claustros de Sangüesa, Estella y Tudela.

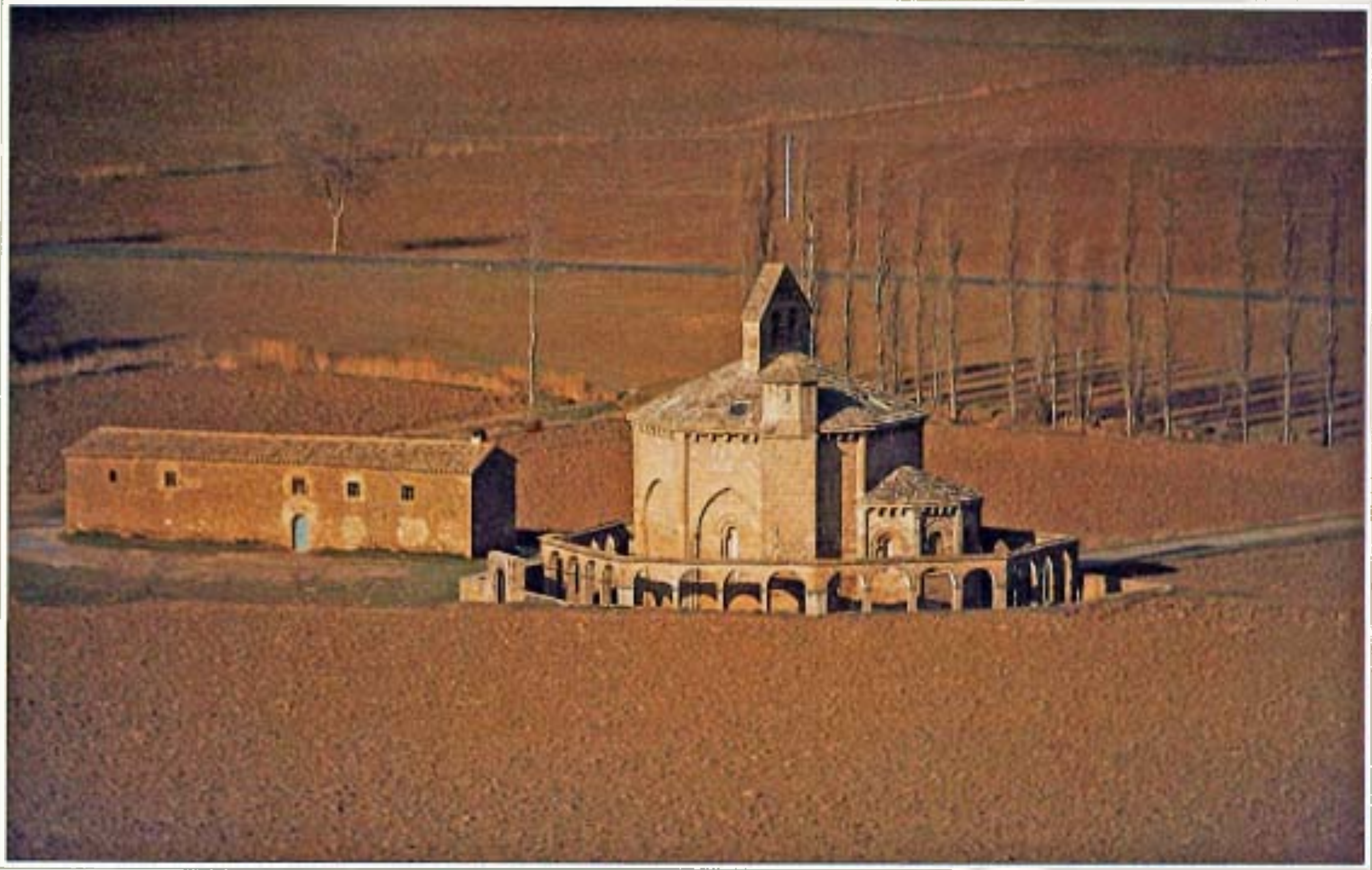


Detalle de la portada de Santa María. Sangüesa.



No merecía verse así, acorralada y oprimida. La que fuera lámpara radiante, se oculta ahora bajo el celemín. Monumento singular, iglesia cementerial, ésta del Santo Sepulcro, de Torres del Río es asombro de arquitectura, exquisito joyero para su Crucifijo románico y fue remanso de paz en el Camino jacobeo. Fechable su construcción entre 1160-1170, consta que en su entorno hubo monasterio y cementerio, ya antes del siglo XII. Comparte con Eunate la singularidad de su planta octogonal y el destino de cementerio con torre para fuego votivo funerario, que en este caso se conserva íntegra sobre la cubierta de la iglesia. Al exterior se marca el eje este-oeste en el octógono mediante el ábside y el cilindro para la escalera. Cada lienzo del muro se divide en tres pisos. El interior, ciego, sólo se abre en el sur para la puerta de ingreso. El piso intermedio deja paso únicamente a dos ventanas a los lados del ábside, inscritas en el arco de descarga y sobre la imposta. El tercer piso es el más decorado pues tiene ventanas románicas muy bellas en todos los lados, menos en el de la escalera. En las aristas hay columnas que llegan hasta el alero bajo el cual sus capiteles se integran en una serie uniforme de modillones de tradición musulmana. La cubierta es a ocho aguas y la torreta reproduce en pequeño y simplificando, el cuerpo de la iglesia. Al interior asombra la singular bóveda, alojada en el nivel del tercer piso. La forman nervios de sección cuadrangular que se entrecruzan formando una estrella de ocho puntas. El espacio circular del centro se cierra con una bovedita impecable, que arranca de una imposta decorada con hileras de tacos. Entre los nervios quedan encajadas las ventanas, que se coronan con castilletes y torrecillas, conservándose incluso las celosías originales. Es indudable el origen cordobés de esta bóveda: muy semejante a la de San Miguel de Almazán, pero más correcta que ella. Ambas pudieron ser copiadas de algún modelo cercano, ya desaparecido, en Zaragoza. Dentro de la escultura románica navarra figuran en lugar preferente con derecho propio los capiteles del interior. Se encuentra en ellos influencia de los escultores de la catedral románica de Pamplona, incluidos temas y formas bizantinas. Destacan los dos del arco triunfal que da paso al pequeño ábside. Las escenas del Descendimiento de la Cruz y de la Resurrección de Cristo. Al fondo preside el Crucifijo románico.

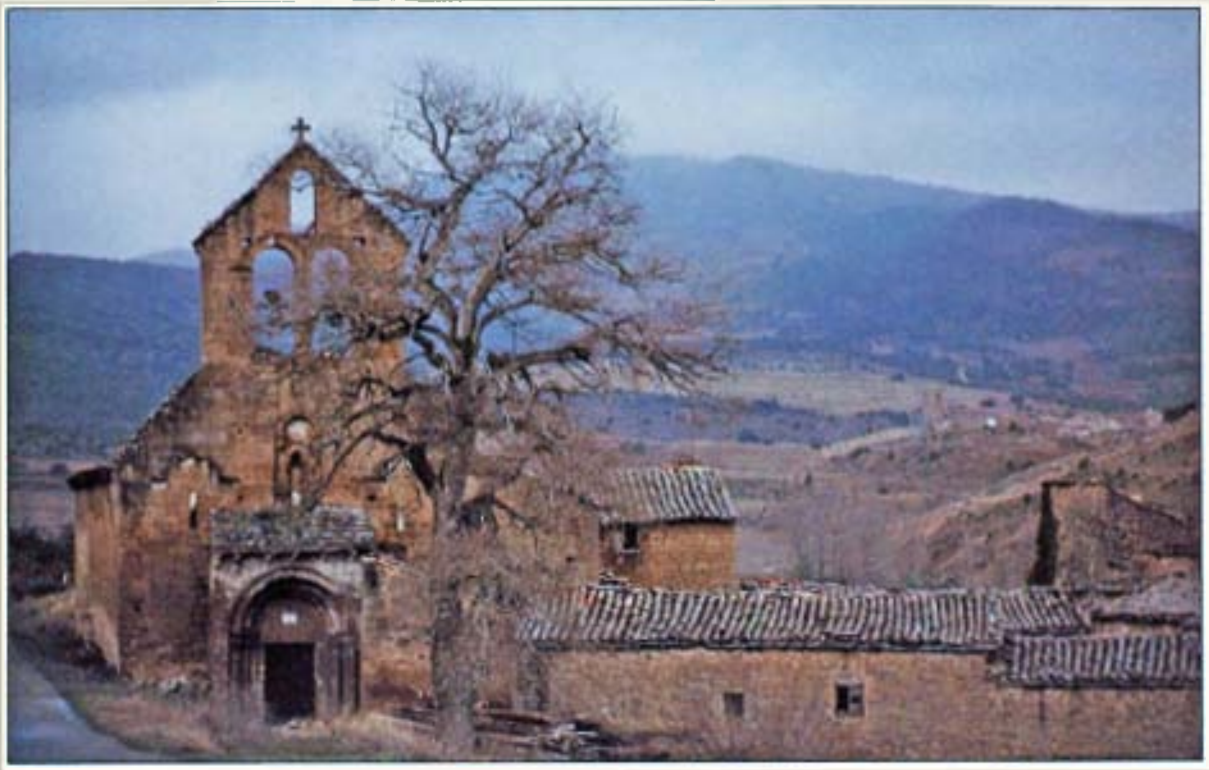
Santo Sepulcro de Torres del Río.



Ermita de Santa María de Eunate.

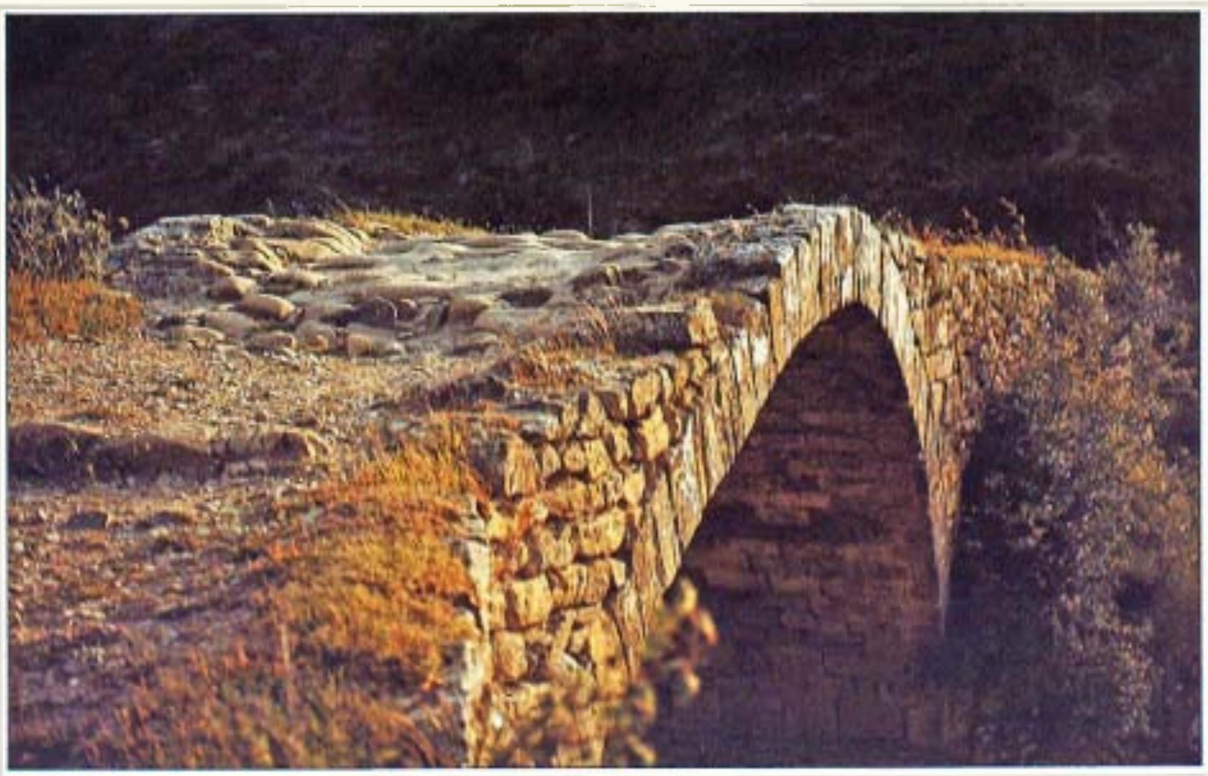
Iglesia de Templarios? ¿Hospital sanjuanista? ¿Iglesia cementerial del Camino de Santiago? Los documentos medievales no iluminan demasiado el origen de esta singular joya arquitectónica. Hoy parece un lujo gratuito, discretamente apartada de una carretera heredera de la vieja ruta jacobea. Fe, arte y Camino nos dan la clave. Una fe que puso el arte al servicio de los peregrinos muertos en el Camino. Como la de Sancti Spiritus en Roncesvalles y la del Santo Sepulcro en Torres del Río, fue iglesia cementerial a cuya sombra recibían piadosa sepultura los peregrinos. Sobre ella, en una pequeña torre-faro, ahora sustituida por espadaña, luciría día y noche la llama conmemorativa de los difuntos. La escalera de caracol, ésa sí, bien conservada, facilitaba el necesario acceso a la torre para el piadoso servicio. Pudo ser bien hacia 1170 cuando se construyera, en una sola etapa, con un plan completo, perfectamente trazado, como en los mejores edificios de la época. Su planta octogonal va eficazmente subrayada por el encantador claustro porticado que la circunda. En el lado más oriental se enriquece con un ábside pentagonal, semicircular al interior. Sus aristas se presentan reforzadas por gruesas columnas, cuyos capiteles se alinean bajo el alero con una serie de canes, de potentes cabezas. También en el cuerpo mismo del octógono las aristas están guarnecidas por columnas que llegan solitarias hasta la cubierta con sus capiteles. Por abajo y hasta la altura de una imposta corrida van flanqueadas por otras dos columnas sobre las que descargan graciosos arcos apuntados que dejan el muro rehundido, consiguiendo un agradable efecto de elevación y claroscuro. En los diversos lienzos se combinan sabiamente ventanas caladas y ciegas y dos puertas de acceso, la del norte frente al camino, muy decorada y otra más sencilla hacia el poniente, ante el altar.

Al interior queda uno de los espacios religiosos más logrados que se puedan imaginar. Su disposición, estudiada e ingenua a la vez, acusa influencias seguras de la arquitectura musulmana, como la bóveda, de nervios cuadrangulares sin clave común y apoyados sobre columnas enteras de dos fustes superpuestos.



Ermita del Santo Cristo de Catalain.

Viejos documentos nos hablan de una donacion del «monasterio de Catalayn con todas sus pertenencias» hecha a Roncesvalles el año 1208. La arquitectura y escultura del monumento nos facultan para colocarlo al menos en la segunda mitad del siglo XII. A partir de esa fecha y hasta la desamortizacion del siglo XIX, es una claveria de Roncesvalles. El clavero, que vive en los edificios adjuntos, no solo recogia las rentas y diezmos en provecho del famoso Hospital, sino que aseguraba el culto que los entusiastas devotos de la comarca tributaban ya entonces al celebre Cristo, impresionante crucifijo gotico que, desde el siglo XIV, preside la iglesia. Se suceden las romerias de la Valdorba. Algunos llevan a bautizar alli a sus pequeños en la preciosa pila que el Cabildo de Roncesvalles habia hecho labrar alla por el siglo XIII. En el siglo XVIII la iglesia, muy envejecida, fue retocada y adaptada a los gustos de la epoca. Hoy Catalain resurge a su antiguo esplendor. Antes de la restauración, las prospecciones han confirmado la intuición de Iñiguez: hubo cupula, como en Loarre, en el primer tramo ante el abside. Se ha dicho que la espadaña es «la mas airosa de Navarra». Pero no desmerece la entera fachada romanica ni la fina y elaborada serie de canecillos a lo largo de todo el alero. Buen comienzo para adentrarse en el encanto de la Valdorba.



Puente de Lorca.

Sufridas y venerables estas doradas piedras del puente de Lorca que enhebra el actual escaso hilo de agua del rio Salado. Cuando, por la vieja calzada romana, los peregrinos pasaban sobre el, cumplia un servicio impagable. Pero habia quien no se resignaba a dejar de cobrarlo de algun modo. Esto nos cuenta en el siglo XII el Codex Callixtinus: «Por el lugar llamado Lorca en su parte oriental, pasa el rio que se llama Arroyo Salado. Alli guárdate de beber ni tu ni tu caballo, pues el rio es mortifero. En nuestro viaje a Santiago encontramos a dos navarros sentados a su orilla, que estaban afilando sus navajas con las que solian desollar a las caballerias de los peregrinos, que bebian aquella agua y morian. Y a nuestras preguntas contestaron, mintiendo, que era buena de beber. Por lo cual abrevamos en ella nuestros caballos y enseguida murieron dos de ellos, que inmediatamente aquellos desollaron». Navarros y vascos nunca fueron bien vistos por Aymeric Picaud, que no desaprovecha ocasión para cargar de tintas negras contra ellos su «Guía de Peregrinos». No hay duda de que pasó por los lugares que describe, pero no le era dificil revestirlos de sucesos novelescos que encajaban en sus fobias. Todo pudo ser, a lo más, la muerte de algún caballo que bebió acalorado unas aguas demasiado frias, que no venenosas ni contaminadas ¡en el siglo XII!

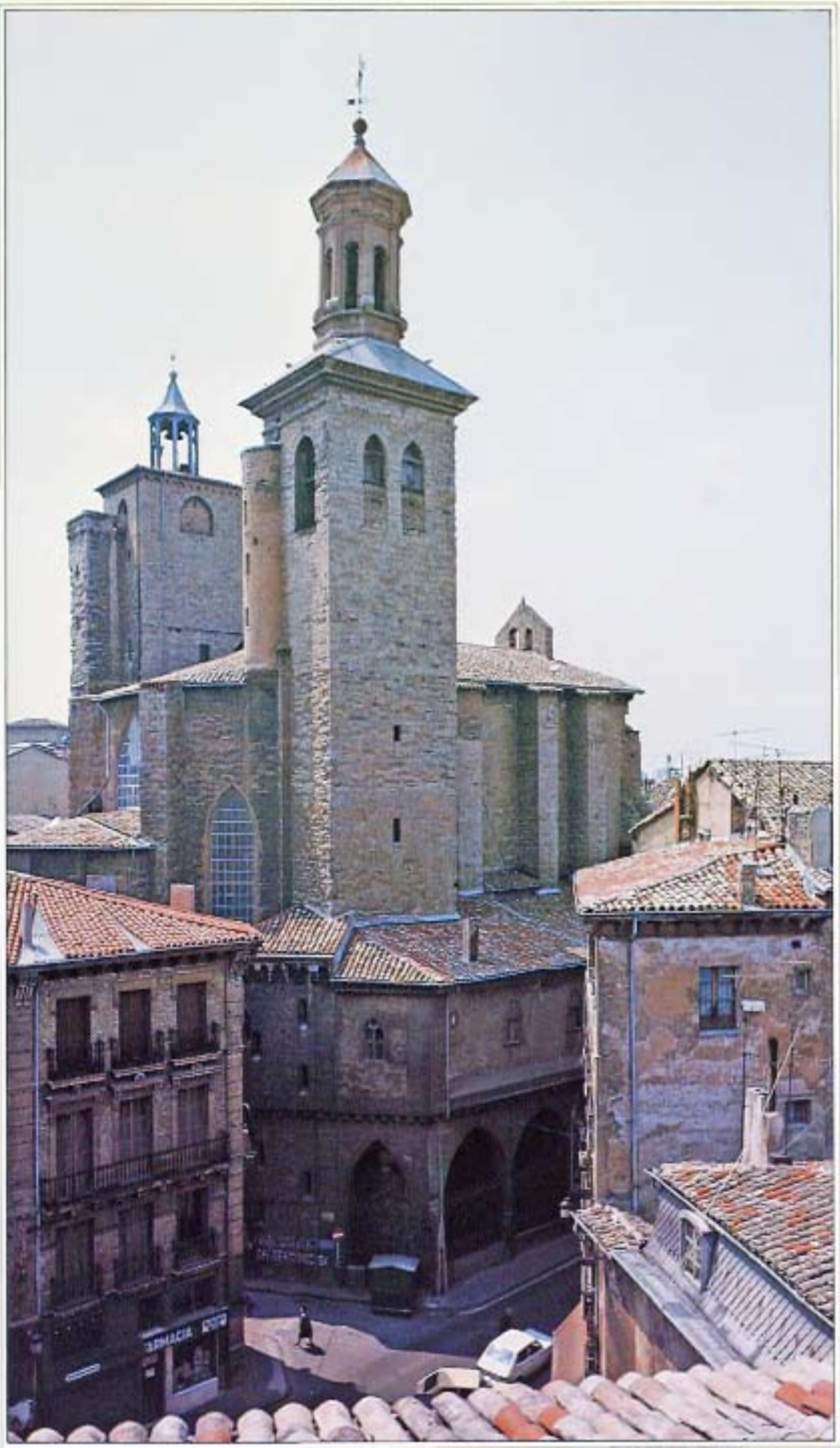


Palacio de los Reyes de Navarra, en Estella

La monarquía medieval era fundamentalmente itinerante. Los reyes navarros recorrían de continuo, por necesidad o por gusto, sus posesiones, seguidos de todo el aparato cortesano. Se alojaban en los principales castillos, monasterios y palacios, tanto propios como de la nobleza. La mayor parte de los castillos fueron destruidos por las guerras o en previsión de rebeliones locales. De los palacios urbanos casi nada queda. Concretamente, destaca éste de Estella por ser una de las escasas construcciones civiles románicas conservadas en España. Muy poco sabemos de su historia; debió levantarse en la segunda mitad del s. XII durante el reinado de Sancho VI el Sabio (1150-1194), quien tanto benefició a Estella. Lacarra lo identifica con el «Palacio Mayor» que se menciona en el s. XIII, y quizá podamos también relacionarlo con el que los monarcas de la casa de Evreux poseen durante el s. XIV «en la Rua», aunque con frecuencia residían bien en el castillo mayor, bien en el convento de los dominicos. El nombre actual procede de su antigua pertenencia a los Duques de Granada de Ega, título navarro creado en 1729.

El edificio, rectangular, constaba de planta baja, abierta mediante arquería a la rúa de los peregrinos, y piso superior, donde huecos de cuatro arquillos rompen la monotonía del paramento de sillar. En las esquinas, y sobre columnas adosadas, dos interesantes capiteles ofrecen las escenas más destacables del conjunto. Uno relata el enfrentamiento entre Roldán y Ferragut. Según la Crónica del Pseudo-Turpín, Roldán, héroe cristiano personificador de la virtud, se habría enfrentado durante su estancia en España a Ferragut, gigante pagano de la raza de Goliat y campeón del Islam. La lucha duró tres días, se emplearon todo tipo de armas (incluso cierta discusión teológica) hasta que, tras encomendarse al Salvador, Roldán consiguió herir a Ferragut en el ombligo, único punto vulnerable del adversario. En el capitel aparecen dos momentos de la lucha y la inscripción: «FERA GUT MARTINUS ME FECIT ROLLAN DE LOGRONIO» que identifica tema y autor. El otro capitel narra una vez más los castigos de los pecadores, metidos en una gran olla que vigilan monstruosos demonios.

El palacio está hoy profundamente transformado con añadidos posteriores que dificultan tanto la visión de conjunto de lo que pudo ser su exterior, como el intento de reconstruir su distribución interna.



La iglesia de San Saturnino fue en época medieval parroquia del antiguo Burgo de San Cernin, habitado por gentes francas, y donde radicaba entonces lo más selecto del comercio de la ciudad. Aunque la tradición atribuye a este templo un origen que se remonta a los tiempos del Santo titular, lo cierto es que su existencia aparece documentalmente probada en los primeros años del siglo XII.

La primitiva construcción románica debió de quedar seriamente dañada a raíz de la terrible guerra acaecida entre la Navarrería y los burgos de la ciudad el año 1276. Restablecida la paz, se reedificó la iglesia en estilo gótico, y parece que estaba terminada en 1297.

Exteriormente, el edificio conserva en buena parte su antigua fisonomía guerrera, que fue más acentuada en épocas pasadas, cuando las recias torres conservaban aún sus remates almenados, y junto al pórtico existía el desaparecido portal llamado popularmente *Portalapea*.

De las dos torres, la del Norte es la que siempre albergó las campanas, una de las cuales era la que marcaba oficialmente las horas en la ciudad. Con arreglo a ella se daba el toque de queda y se cerraban los portales de la muralla. En 1741 le sustituyeron a esta torre su primitivo coronamiento de almenas por el chapitel ochavado de ladrillo que hoy tiene, y que sirvió de observatorio y puesto de señales durante el bloqueo carlista, en el invierno de 1874-75.

La otra torre aloja en su cuerpo superior el que durante mucho tiempo fue reloj oficial de Pamplona. Parece que el primero que hubo lo instaló Martín de Lumbier en 1499. Martín de Ibarra, maestro relojero, hizo uno nuevo en 1795, y fue entonces cuando se colocó a la torre su remate actual, coronado por el popular «gallico San Cernin», que realizó el maestro de obras Simón de Larrondo.

Entre los años 1758 y 1776 se construyó, adosada a esta iglesia, la capilla barroca de la Virgen del Camino. Y a la sombra de sus torres se ha conservado, con una lápida colocada a ras del suelo de la calle, el pozo en el que, según piadosa tradición, bautizó San Saturnino a los primeros cristianos de la Vieja Iruña.

San Cernin de Pamplona.

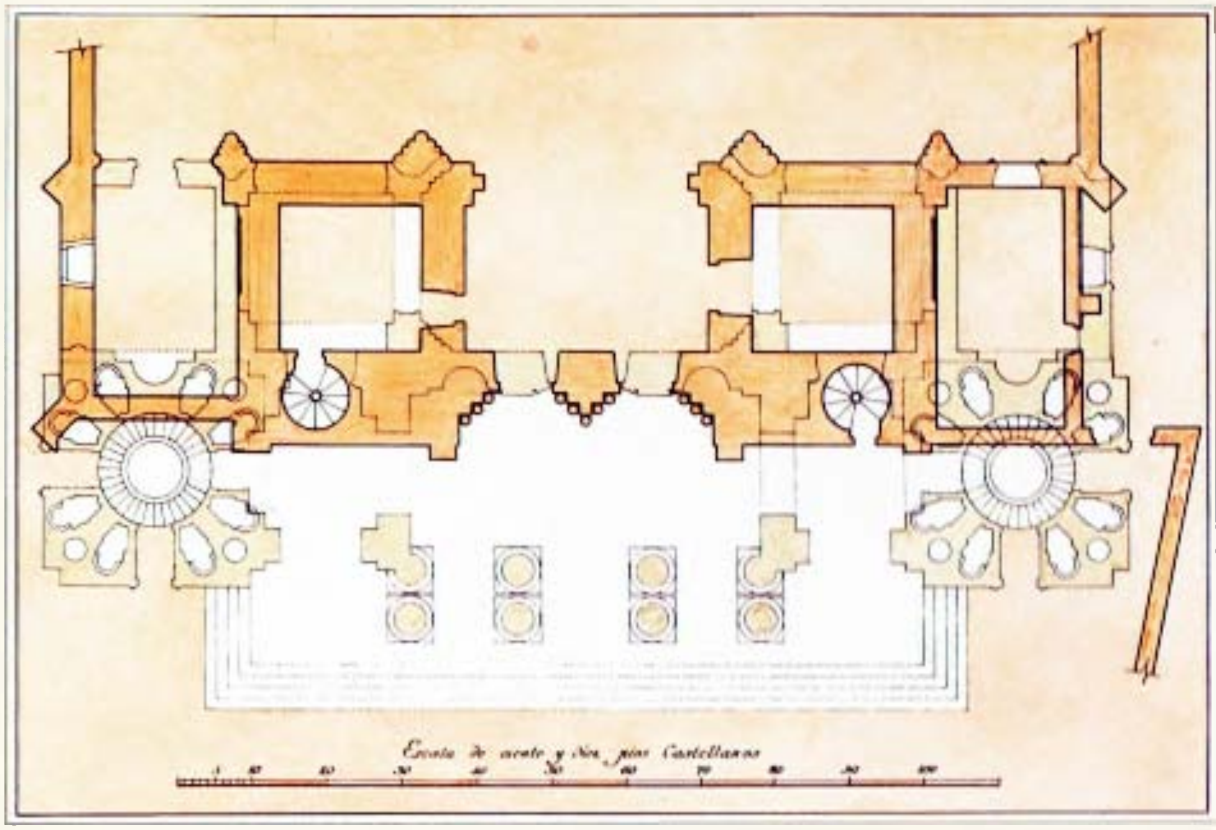
Este dibujo original del famoso arquitecto Ventura Rodríguez (1783) comprende la planta de la vieja fachada románica, condenada a desaparecer, y la nueva fachada neoclásica, que iba a reemplazarla. Lo viejo y lo nuevo se abrazan como símbolo de los innumerables esfuerzos hechos a lo largo de los siglos para embellecer la iglesia principal del Reino.

No se conserva noticia alguna sobre el templo episcopal de Pamplona en la época visigótica. En el año 924 la ciudad contaba con una famosa iglesia, donde los cristianos celebraban sus prácticas religiosas. Fue demolida, no quedando piedra sobre piedra. Reedificada pronto, se convirtió de nuevo en un centro de peregrinación durante el siglo X. Al parecer, Sancho el Mayor volvió a reconstruirla convenientemente para que el obispo y sus canónigos tributaran a Dios un culto solemne.

Con el movimiento renovador de la Reforma Gregoriana, que puso en la sede de San Fermín al obispo Pedro de Roda (1083-1115), comenzó una época de brillante esplendor para la iglesia madre. Pedro de Roda, después de introducir la vida regular y de levantar la canónica, derribó el templo dedicado a la Asunción y emprendió la construcción de una grandiosa catedral románica bajo la dirección de Esteban, maestro de la obra de Santiago (1100). El nuevo templo fue consagrado en 1127. Sin duda al mismo tiempo se venía labrando el claustro con su sala capitular y su refectorio (éste existía en 1122). El claustro parece que estaba terminado en 1137. De él se han conservado unos capiteles historiados, que son una maravilla. Por él tenía acceso el dormitorio de los canónigos (1270).

En la guerra de la Navarrería (1276), tras el vandálico saqueo de la catedral, las tropas francesas convirtieron el claustro en establo de sus caballos y perros. El claustro quedó tan deteriorado que, en lugar de restaurarlo, se optó por construir otro nuevo de estilo gótico (1286). En 1311 se le calificó atinadamente de «sutil y suntuoso». La exuberancia de la decoración esculpida hizo que se retrasara mucho la terminación. El historiador más optimista en cifras, Iñiguez, cree que la construcción de las galerías claustrales debió estar terminada en su totalidad el año 1356. La obra forma un todo muy homogéneo. Su efecto era deslumbrador cuando todavía se conservaban las pinturas murales y se engalanaban sus paredes con tapices en las fiestas del Corpus. Al romántico Víctor Hugo, que lo visitó en 1843, le causó una impresión profunda: «Al salir del coro –escribió–, no sé qué efecto de claroscuro me atrajo hacia una puerta lateral..., y me encontré de pronto en uno de los más hermosos claustros que haya visto en mi vida. Todo es hermoso en él, la dimensión y la proporción, la forma y el color, el conjunto y el detalle, la sombra y la luz».

Al mismo tiempo se levantaron la sala capitular (1295), la capilla barbazana (c.1330), el refectorio (1330), la monumental cocina (1330) y la capilla de San Esteban (1351).



Planta de la portada de la Catedral románica de Pamplona, según Ventura Rodríguez.

La catedral románica se hallaba rodeada de nuevas y magníficas dependencias canonicales del más puro estilo ojival, cuando «el coro de la iglesia et gran partida cayó primero día de julio a la alba anno del Seinor de 1390» (García López de Roncesvalles). Carlos III mandó juntar los mejores oficiales, entre ellos, Perrin de Simur, quien probablemente trazó la iglesia. La primera piedra fue colocada en 1394 y, gracias al vigoroso impulso del rey, el templo gótico comenzó a surgir del montón de ruinas. Su ejemplo fue seguido por su hija Blanca de Navarra, los obispos Martín de Zalba, Sancho de Oteiza y Martín de Peralta, y el cabildo. El edificio quedó terminado para el año 1501. Era de planta singular, sin triforio, austeramente bello, sobre todo cuando se entoldaban sus muros lisos con paños ricos.

Lancelot de Navarra costeó el nuevo dormitorio (1419). Juan de Beaumont transformó el lavatorio del claustro en la capilla del Monte Olivete (llamada también de la Santa Cruz y de las Navas), donde colocó un precioso retablo gótico, hoy en el Museo Diocesano (1459). El sobreclaustro fue terminado para el año 1472.

En el hundimiento de la nave central se mantuvo en pie la vieja fachada románica. Pero ya en 1559 el cabildo pensaba que la catedral tenía «muy gran necesidad de una portalada». Para Alesón, el frontispicio era «cosa tosca y deslucida», estimada sólo por su mucha antigüedad.

La sacristía mayor se debió a la generosidad del obispo Antonio Zapata (1599). En el siglo XVIII fue decorada en estilo rococó. En la terrible explosión causada por el incendio del molino de la pólvora (1733), se hicieron añicos casi todas las vidrieras de los ventanales y rosetones, la graciosa crestería y casi todos los pináculos y agujas que coronaban los botareles y estribos. Con eso la catedral perdió gran parte de su belleza exterior. El chapitel de la torre se vició más de lo que estaba. La fachada, en cambio, no se resintió lo más mínimo. Sin embargo, su suerte estaba echada. Una vez construidas la sacristía de los capellanes, la sala capitular y la biblioteca, fue demolida y sustituida por otra de gusto neoclásico (1783-1800). Ochandátegui ideó y realizó el atrio exterior, y propuso un programa de reformas, entre ellas, el traslado del coro al presbiterio. Esta idea genial tardó cerca de siglo y medio en llevarse a la práctica. Entretanto fue preciso hacer la costosa obra del trascoro de mármoles y jaspes (1857), y colocar allí el Santo Cristo de la barbazana.



Capitel de la Resurrección. Catedral románica de Pamplona. (Museo de Navarra).

Procede, al igual que el siguiente, del claustro de la desaparecida catedral románica de Pamplona, construido durante los años finales del siglo XI y primer tercio del XII. Figuran en él cuatro escenas evangélicas, una en cada cara, de las que vemos dos. La primera, el Entierro de Cristo, ha sido muy alabada por su calidad compositiva, plasticidad y la sensación de serenidad que le infundió el artífice; el llamativo despliegue de telas que en ella aparece es consecuencia del horror al vacío, probable aporte musulmán. La otra, el Anuncio de la Resurrección del Señor hecho por la Magdalena a San Pedro y San Juan, contrasta con la anterior por el aire de agitación que confiere al conjunto la movida figura de la Magdalena; la acumulación de cuerpos sugiere perspectiva, mientras que el arco vegetal sitúa la escena en un marco, huerto o jardín.



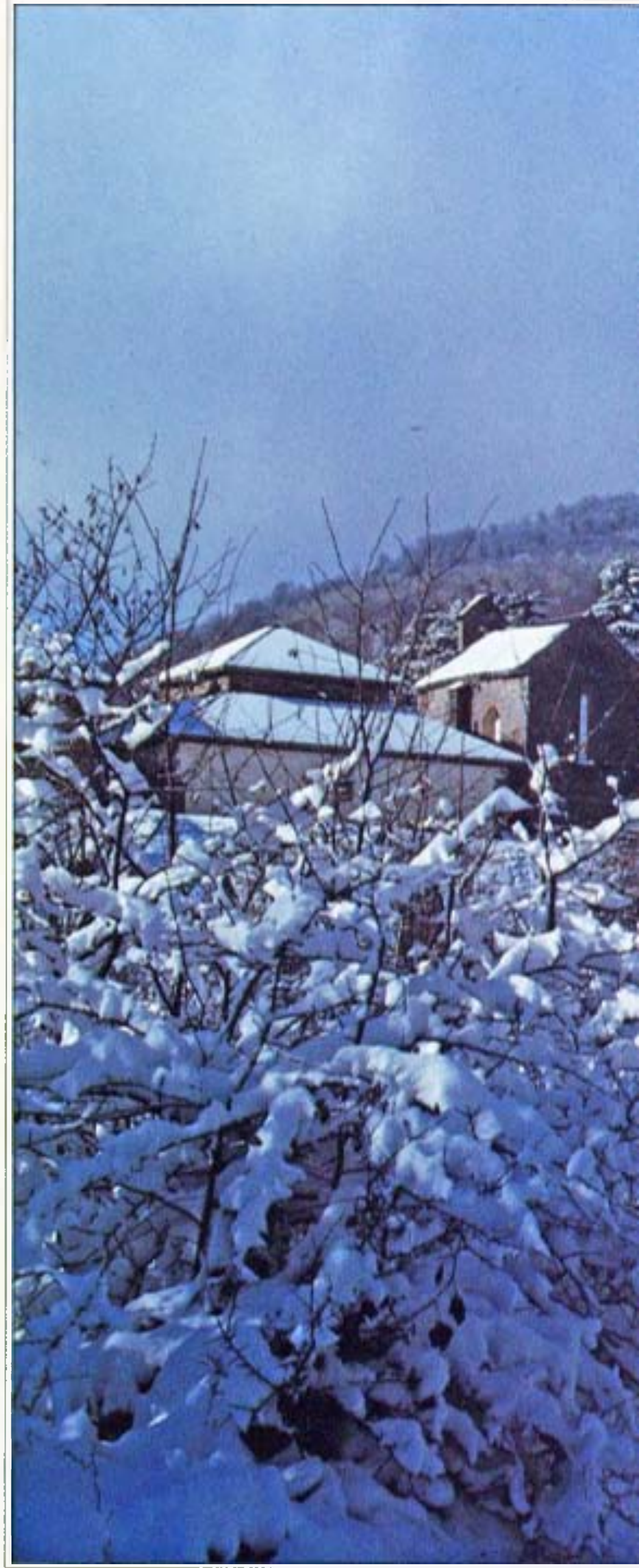
Capitel de Job. Catedral románica de Pamplona. (Museo de Navarra).

La elección de este tema, poco frecuente en la escultura medieval, se explica por la existencia en la biblioteca episcopal de una obra sobre este personaje bíblico, la «Expositio in librum Job» de S. Gregorio Magno. Se inicia la historia en la cara corta con la conversación entre Dios y Satán sobre los méritos de Job, quien aparece banqueteando con sus hijos. Continúa en la siguiente con la primera prueba de Job, el robo de su ganado, ante cuya noticia expresa dolor, para aceptar finalmente la voluntad de Dios. El relato prosigue en las otras dos caras. Es interesante el uso de elementos arquitectónicos, bien para situar la escena –arcadas de la cara derecha, que representan la casa del banquete–, bien como recurso compositivo para separar registros.

Roncesvalles evoca nuestra historia con la legendaria batalla así como el arte con su, aunque pequeña bien proporcionada, iglesia gótica. El nombre de Roncesvalles no se agota con esto pues fueron las Peregrinaciones a Santiago de Compostela durante la Edad Media una de las causas de su engrandecimiento al concentrarse allí tres de las cuatro vías francesas principales. Incierto es su origen por la leyenda que lo envuelve, sin embargo parece que hacia 1127 el obispo Sancho de la Rosa y Alfonso el Batallador fundaron la iglesia, hospital y orden de Roncesvalles, que se regiría por la regla de San Agustín. Todo lo cual hizo de Roncesvalles uno de los Monasterios más importantes de Navarra. A la historia y al arte se le añade la belleza de su enclave, al pie de Ibañeta y la variedad que el clima da a su fisonomía. En ocasiones los oscuros edificios luchan por hacerse ver a través de las nieblas, en otras es la nieve la que los oculta y transforma esa imagen plomiza. No obstante un cielo azul también destaca el conjunto gris pétreo en contraste con los intensos verdes de los hayedos y prados.

La iglesia es el edificio más importante de la Colegiata, fue construida a iniciativa de Sancho VII el Fuerte en la primera mitad del siglo XIII, dentro del más puro estilo gótico de la Isla de Francia, hasta el punto que su planta es una versión reducida de Nôtre Dame de Paris. Presenta tres naves separadas por pilares cilíndricos, triforio, rosetones, hoy ciegos pero en su origen abiertos y bóvedas sexpartitas. El estado actual obedece en gran parte a la reconstrucción de 1936 que respetó la disposición de la planta y la estructuración de los alzados de la iglesia original, si bien inventó entre otros elementos la fachada. El exterior también se ha transformado con la aplicación en 1890 de la cubierta de cinc que le confiere un aspecto poco acorde con la vertical espiritualidad del gótico.

La capilla del Santo Espíritu, también llamada Silo de Carlomagno, es otro de los edificios a reseñar en el conjunto colegial. La tradición hace de ella el edificio más antiguo del recinto, donde se encontraba la piedra que partió Roldán. En el estado actual resulta arriesgado su datación, debido a las numerosas restauraciones que ha sufrido. Sin embargo la cubierta de crucería con potentes nervios remiten al estilo gótico. La planta centralizada de esta capilla conecta con los templos funerarios ya utilizados en los primeros tiempos del cristianismo y más directamente hay que ponerla en relación con las iglesias románicas de Eunate y Torres del Río.





Colegiata de Roncesvalles

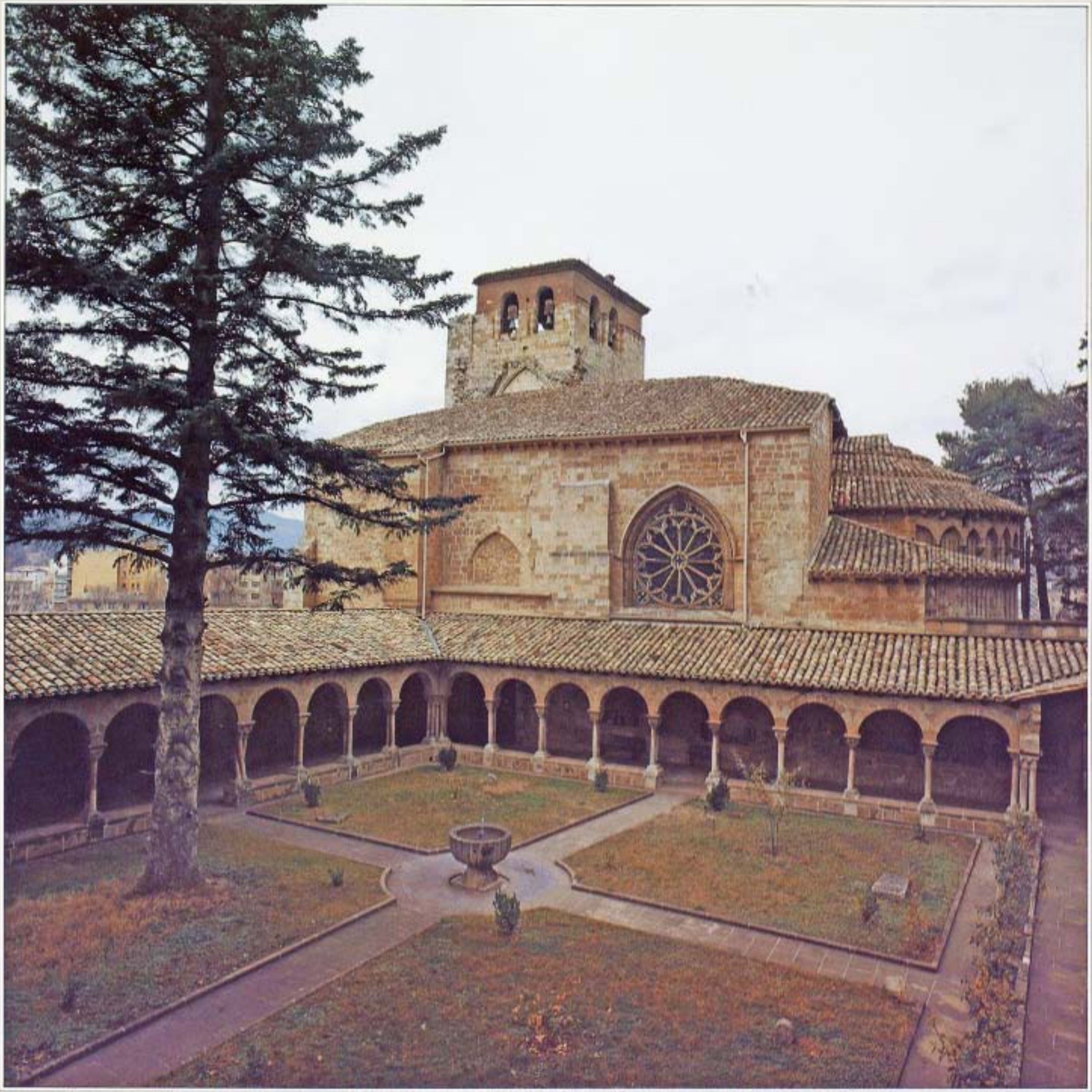


San Miguel de Estella.

Estella, cabeza de merindad, nace el año 1090 como final de jornada del Camino entre Pamplona y Nájera. Aprovechando el refugio natural que ofrece la ribera del Ega bajo la peña de los castillos, inicia un acelerado crecimiento vertebrado por la rúa de los peregrinos. Pronto el primitivo barrio en torno a la iglesia de San Pedro resulta insuficiente, de modo que Sancho el Sabio decide otorgar fuero a los habitantes que se habían instalado al otro lado del río, en lo que iban a ser los nuevos barrios de San Miguel, San Juan y el Arenal.

La parroquia de San Miguel, caótica mole que domina toda la margen izquierda del Ega, ha ido creciendo más por yuxtaposición que por integración de sus distintos elementos. La imagen actual es producto del ambicioso proyecto inicial, al que se van añadiendo desde el siglo XIII al XVIII nuevas construcciones. Su portada norte constituye uno de los programas más complejos dentro del románico español. En él se intenta mostrar al mundo la realidad de la jerarquía del universo, así como el camino que el hombre ha de seguir para alcanzar la gloria. A esta intención se une el rechazo de las herejías que, en torno al año 1200, negaban la doble naturaleza divina y humana de Cristo y ponían en duda la posibilidad de la salvación. Para ello, los maestros tallaron figuras de gran belleza en las que apreciamos la llegada de una nueva estética que gana en naturalismo y delicadeza.

San Pedro de la Rúa, por su parte, disimula mejor los múltiples añadidos que desde la primitiva construcción del siglo XII la han configurado. Su devenir histórico es muy similar: iniciada en el siglo XII, las obras continuarán durante toda la Edad Media. En 1572, la demolición del castillo mayor provoca un desprendimiento de rocas que destruye medio claustro. Destaca en la iglesia también la portada norte, cuya disposición lobulada recuerda tanto a influencias musulmanas como a soluciones francesas similares (Saintonge). Del claustro sólo nos ha llegado las galerías norte y oeste, que se corresponden con dos maneras de trabajar la escultura y dos temáticas diferentes. Al oeste, capiteles de decoración vegetal y animal probablemente inspirados en el bestiario silense. Al norte, la parte más rica, narraciones diversas que figuran la vida de Cristo y de santos como San Pedro, San Lorenzo y San Andrés.



San Pedro de Estella.



Píxide de Esparza de Galar. (Museo Diocesano).

Esta pixide o cajita para guardar las Sagradas Formas fue realizada hacia 1200 en cobre dorado recubierto de esmalte «champlevé» donde se reservan en el metal del fondo medias figuras de ángeles en el interior de campos lobulados. Por su técnica y estilo puede ponerse en conexión con la arqueta de Fitero y otras muchas obras semejantes salidas de los talleres de Silos. Burgos o Limoges, entre las cuales el magnífico frontal de San Miguel in Excelsis, de cronología algo anterior, es el mejor ejemplar en su clase, tanto por sus dimensiones como por su extraordinaria calidad.

La Técnica del «champlevé» consiste en aplicar el esmalte sobre los huecos que resultan de excavar la lámina de metal los cuales se recubren de pasta vítrea de vistoso color azul con algún toque de ocre o verdoso. Las líneas de contorno se reservan en el metal para formar el dibujo. Dicha modalidad alcanzó su máximo florecimiento en torno a 1200 en que se difundió gracias a cuadrillas itinerantes de esmaltadores que trabajaron por un amplio ámbito geográfico a ambos lados de los Pirineos. Para Juaristi la pixide de Esparza es obra de Limoges, mientras que Iñiguez y otros autores prefieren ponerla en conexión con los talleres ambulantes antes mencionados.

La Virgen de Artajona constituye un ejemplar único en su clase en el panorama de la orfebrería de Navarra, si bien su estilo y cronología se relaciona con la Virgen de la Vega de Salamanca, la de los Husillos de Palencia y otras varias repartidas por diversos museos extranjeros. Fue labrada en torno a 1200 en metal dorado con esmaltes «champlevé» de acuerdo a unos planteamientos románicos con algunos avances hacia el Gótico, como la sonrisa, apenas perceptible, o la pérdida de la frontalidad. No obstante, la imagen responde todavía al modelo iconográfico de «sedes sapientiae», concebida como trono del Salvador mejor que como Madre de Cristo; de ahí su rigidez y su incomunicación. También se ha calificado de «Virgen de las batallas» por la disposición arqueada de las patas del basamento, aptas para llevarla sujeta al arzón del caballo en las contiendas, o de «Virgen relicario» por su interior hueco que, según la tradición, albergó tierra de los Santos Lugares traída por cruzados o peregrinos.

Según una piadosa leyenda, basada en un pergamino apócrifo encontrado en su interior el autor de la imagen fue Nicodemus, su dorador San Lucas y en el año 1099 Godofredo de Bouillon la regaló al legendario artajonés Saturnino Lasterra, para premiar su valor en la conquista de Jerusalén. Pero en realidad la pieza procede de un taller itinerante en torno a Limoges o Silos.



Virgen de Jerusalén. Artajona.



La cruz procesional de Villamayor de Monjardín es una obra de gran interés por su extraordinaria calidad estética y relevante posición dentro del arte navarro: es una de las pocas realizaciones de la orfebrería de estilo románico que se conservan en nuestra región.

La cruz tiene forma florenzada, relativamente frecuente, como lo demuestra su repetición en otro crucificado de la región, el de Torres del Río, si bien en este caso se trata de una pieza de imaginería. Particularmente interesantes son las figuras bajo arcadas de medio punto coronadas por arquitecturas, pues se trata de un tema muy característico del arte románico, que aparece tanto en la eboraria como en la escultura pétrea. Además, en un caso concreto, el de la Virgen de Villatuerta –hoy en paradero desconocido–, en cuyo trono aparecía este mismo tema, su representación coincidía exactamente con la fórmula de Monjardín, por lo que parece que el autor del crucifijo realizó también la cubierta plateada de esta Virgen.

Pero el elemento central es, por supuesto, la figura de Cristo, en la que la rigidez y esquematismo anatómico del cuerpo, características aún románicas, contrastan con la fuerte expresividad del rostro –donde se condensa magistralmente el patetismo del momento–, ya gótica.

En cuanto a su cronología hay que tener en cuenta la simbiosis de rasgos románicos, como los ya mencionados y la corona real de Cristo, con otros góticos, la citada expresividad y el uso de un clavo único para los pies. Por tanto, parece correcto atribuirlo a un momento de transición entre ambos estilos, en torno al 1200.

Cruz procesional de Villamayor de Monjardín.

Nuestra Señora de Irache es uno de los más bellos ejemplos de la imaginería mariana románica de Navarra. Responde al tipo iconográfico característico de este estilo, el de la Virgen en Majestad o Sedes Sapientiae. Es de madera, forrada de plata, excepto cara y manos.

María aparece sedente en su trono, rigurosamente simétrica; en la mano derecha ostenta la simbólica esfera, que en realidad correspondería a Jesús, pero que se transfiere a su Madre cuando, como en este caso, el Niño lleva otro objeto. Jesús bendice con la diestra y porta en la izquierda un atributo inusual, un volumen, en el que se recoge, además, no el anagrama de Cristo sino un texto, lo que tampoco es frecuente: «Puer natus est nobis, venite adoremus. Ego sum alpha et omega, primus et novissimus Dominus»; se trata de un versículo de Isaías, usado en el introito de la misa navideña.

Las vestiduras de María son muy interesantes y complejas; túnica, sobretúnica y manto –éste último dispuesto en forma de paenula o manto cerrado, lo que es poco corriente–. En la cabeza lleva una toca, ornamentada en la parte posterior con un curioso nudo, característico de esta imagen, de su hermana gemela, la titular de la Catedral de Pamplona y de un grupo de tallas derivadas de ambas. Uno de los atractivos de esta obra radica precisamente en esa prolijidad de vestiduras, en el elegante plegado de las mismas, en las ricas orlas que las adornan y en la originalidad de su tocado.

El atuendo de Jesús es más simple, pues está integrado tan sólo por las dos prendas habituales túnica y manto, dispuesto éste último a manera de toga romana.

Los rostros presentan la típica inexpresividad románica. Está más conseguido el del Niño, en el que destaca su mirada estática y majestuosa, y el trazo enérgico de sus finos labios.

Detalle curioso es la cabellera ejecutada en una lámina de plata en la que se dibujan grandes y decorativos rizos en espiral.

En base a su parentesco con la Virgen pamplonesa y a las vicisitudes constructivas del Monasterio de Irache parece probable que fuera ejecutada en los últimos años del siglo XII.



Santa María de Irache, Dicastillo.



Canecillos del ábside. Monasterio de Irache.









La fundación de este importante monasterio benedictino es confusa, si bien parece que fue iniciativa de Sancho Garcés I después de la conquista del cercano castillo de Monjardín en el 908. Su localización en pleno Camino de Santiago, en las proximidades de Estella, unido a los favores que le otorgaron los distintos monarcas hicieron de él uno de los monasterios más importantes del reino. Fruto de esta prosperidad es el complejo monástico, del que destaca la monumental iglesia comenzada a mediados del siglo XII por el triple ábside de estilo románico, al que sigue el crucero que avanza hacia un románico tardío. Finalmente en la nave el románico da paso al estilo cisterciense que se impone entre los años finales del siglo XII y el comienzo del XIII.

Con el románico hay un nuevo resurgir de la escultura con la peculiaridad de ponerse totalmente al servicio de la arquitectura. Esto será un importante condicionamiento hasta el punto que determina en ocasiones las formas escultóricas. Así las figuras se alargan o disminuyen según se acomoden a una columna, ménsula o capitel. Esta subordinación implica que la distorsión que se observa en la estética románica, ya sean animales u hombres, no está en relación tanto a la expresividad como a la adaptación al marco. La escultura en este momento cumple una doble misión: estética, al embellecer el edificio, y didáctica, ya que mantiene la fe del creyente.

Junto a los temas religiosos abunda una imaginería animal que, aparte de su valor ornamental, posee un indudable significado simbólico, que remite bien a la naturaleza como creación de Dios, bien a una doble relación entre el bien y el mal. Es decir, que la imagen, en este caso la escultura, no es más que la representación simbólica de una idea. Así, entre los canes del ábside de Irache, realizados con una técnica cuidada, cabe identificar a una arpía con la que se personifica al vicio o el castigo que éste conlleva. El camello al doblarse simboliza la humildad y sumisión; el grifo puede ser el guardián de algo importante. El significado del león es amplio y contradictorio, pudiéndose referir tanto al bien como al mal, según el contexto. El curioso lobo con cogulla de monje puede interpretarse como castigo del culpable. En uno de los capiteles se representa a un centauro que simboliza el vicio de la lujuria, al igual que la sirena de uno de los canes.

Tanto la portada de Santiago de Puente la Reina como la de San Román de Cirauqui y en clara conexión con ésta la de San Pedro de la Rúa de Estella son un interesante ejemplo de la influencia que ejerció el arte islámico en el Románico navarro. Las tres portadas ofrecen un aspecto altamente decorativo, si bien la primera de la serie es la de Puente la Reina que encaja en el Románico pleno de la segunda mitad del siglo XII. Presenta un arco polilobulado de medio punto y cinco arquivoltas decoradas con relieves que representan pasajes de la Vida de Cristo alternando con aves y otros animales. Con los capiteles se completa el programa iconográfico, ofreciendo al fiel su mensaje cristiano.

Mayor avance denotan las portadas de Cirauqui y Estella, clasificándose dentro de un románico ya evolucionado que incorpora elementos protogóticos como el apuntamiento de los arcos, todo lo cual lleva a datarlas a comienzos del siglo XIII. Cabe resaltar la fusión de elementos de procedencia diferente. Así, a la musulmana se debe el arco lobulado con arquillos de herradura, mientras que los dientes de sierra, puntas de diamante, líneas en zig-zag de las arquivoltas remiten a lo cisterciense, a todo lo cual se une la tradición románica con el ajedrezado, el crismón y los capiteles figurativos, de donde arrancan las ocho arquivoltas.

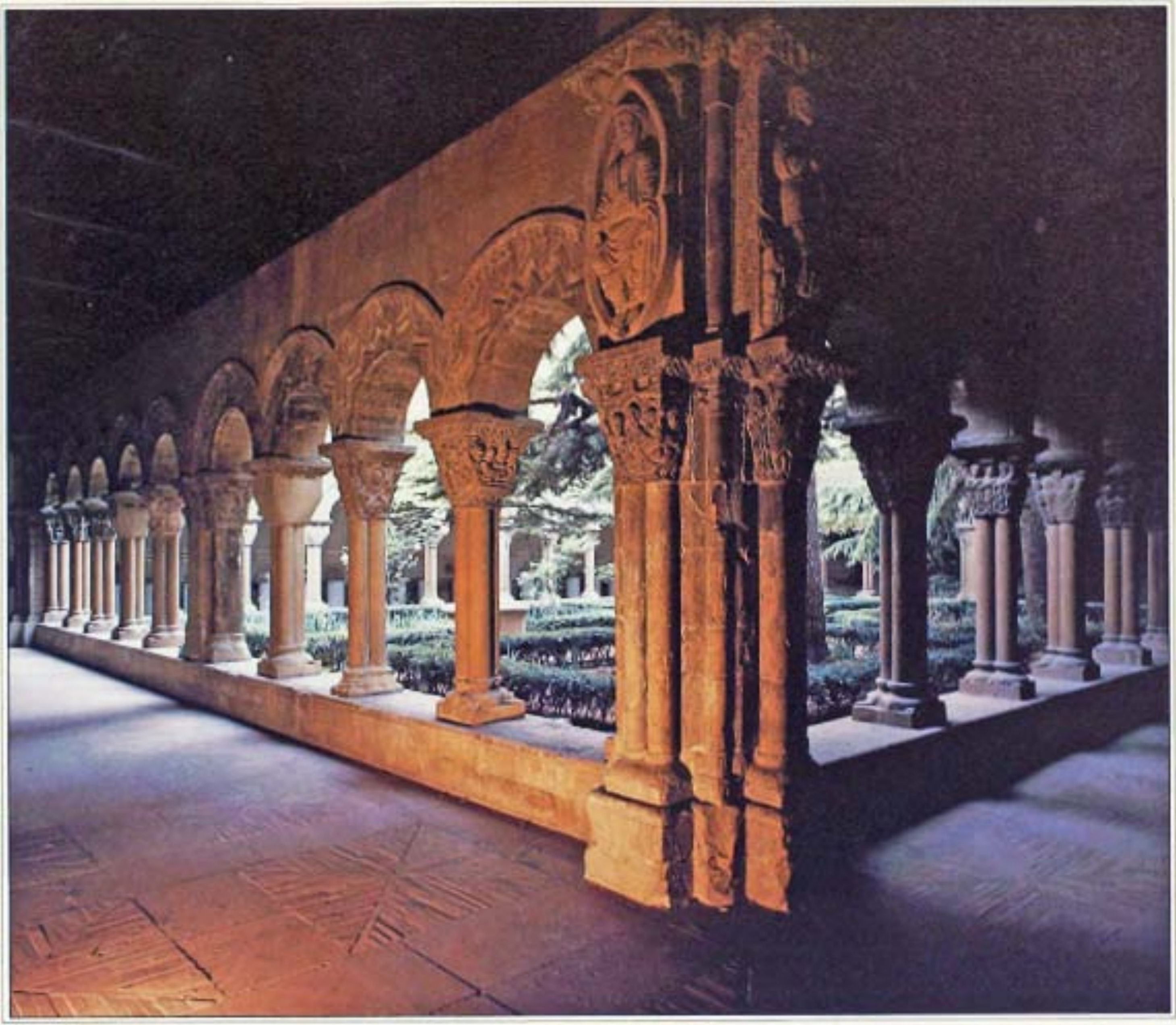
No cabe duda de que uno de los ingredientes del arte románico navarro y sobre todo del centro estellés lo constituye el arte musulmán, que llega junto a otras influencias como la castellana o aragonesa, siendo el Camino de Santiago un medio de difusión. Tampoco hay que olvidar la conquista en 1119 de Tudela, ciudad fuertemente islamizada. La trayectoria de la influencia árabe se sigue fácilmente en edificios como Eunate o la iglesia del Santo Sepulcro de Torres del Río con sus espléndidas bóvedas estrelladas de tipo califal, sin olvidar estas tres portadas o las celosías de la iglesia del Monasterio de Irache, con un ritmo decorativo típicamente mudéjar.



Portada de Santiago de Puente la Reina.



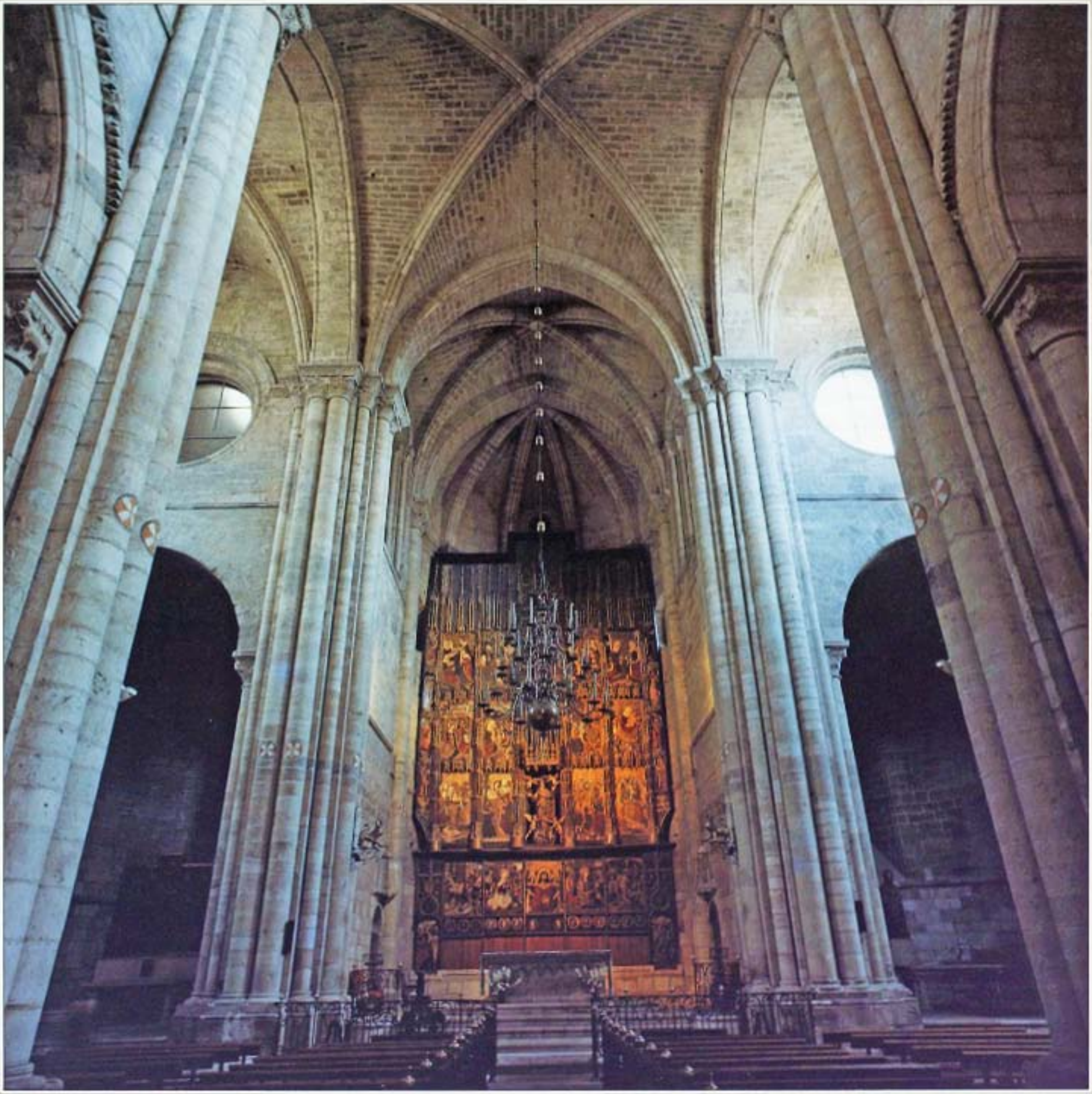
Portada de San Román de Cirauqui.



Claustro de la Catedral de Tudela.

Al igual que la portada del Juicio, el claustro pertenece al estilo románico ya tardío, si bien aquélla manifiesta caracteres algo más avanzados. Se sabe que el claustro se estaba construyendo en 1186, fecha que unos autores consideran prácticamente como la de su terminación, mientras que para otros las obras continuaron hasta casi 1200. De cualquier manera el estilo de la escultura de los capiteles indica que las obras se iniciaron por las crujías norte, sur y este, terminando por la oeste que ofrece el de un maestro más evolucionado. Este claustro es un ejemplo de la importancia que adquiere en esta fase del románico la escultura, plenamente integrada en la arquitectura. En los capiteles se desarrolla un amplio programa iconográfico que incluye mayormente temas religiosos, bien del Antiguo y Nuevo Testamento con la vida de Cristo y la Virgen, bien la de los santos. Con esta serie alternan escenas de la vida ordinaria como la caza del jabalí, otras simbólicas con animales y seres fantásticos muy acordes con la mentalidad románica. Aunque el capitel figurativo es el más abundante, también se utilizan en algunos los temas vegetales con un tratamiento estilizado. El claustro tenía su significado dentro de la vida del monasterio, que, aunque no plenamente, sí de alguna manera trasciende al de esta catedral, cuyos canónigos se regían por la regla de San Agustín. El origen del claustro está en el pórtico del templo de Salomón y simboliza el paraíso, donde habrá un solo corazón y un único amor a Dios; en él todo se poseerá en común. Moralmente el claustro significa la contemplación, el recogimiento y la meditación de los bienes celestiales, a lo que ayuda la iluminación de las galerías donde la luz llega tenue y en penumbra al traspasar las arcadas.

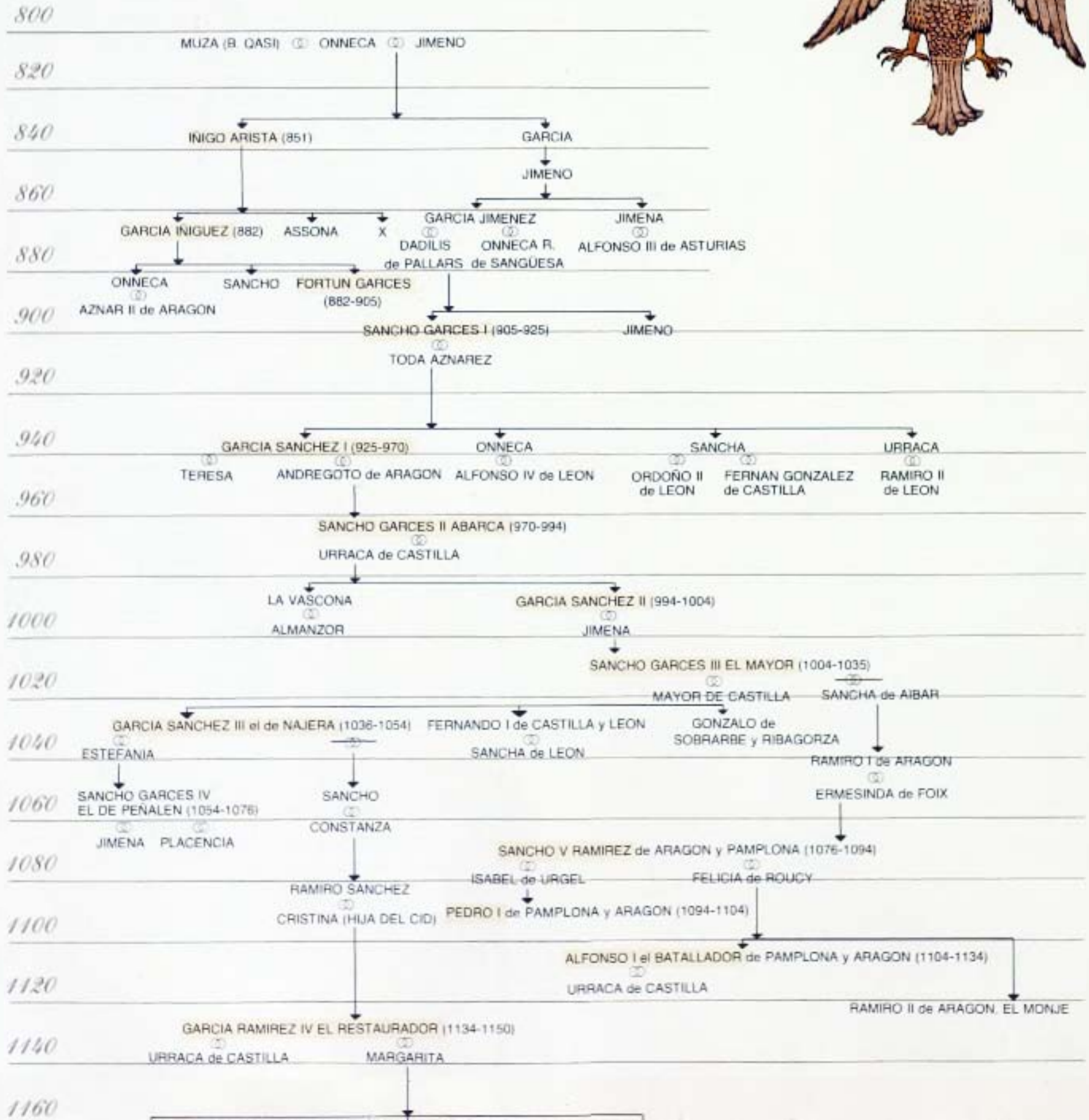
Este templo, de grandes dimensiones, se ajusta al estilo protogótico en relación con el Císter. Se levantó en el solar de la mezquita mayor hacia 1168, si bien las obras seguían en el último tercio del siglo XIII, lo cual explica la evolución estética perceptible en los capiteles, los de la cabecera más próximos al románico y los altos de la nave ya goticistas. Conforme a la estética del Císter, predomina la sobriedad, reduciéndose lo ornamental a los capiteles. El mismo fin se logra con las vidrieras blancas que en Tudela irradian su luz en la capilla mayor, crucero y nave central.

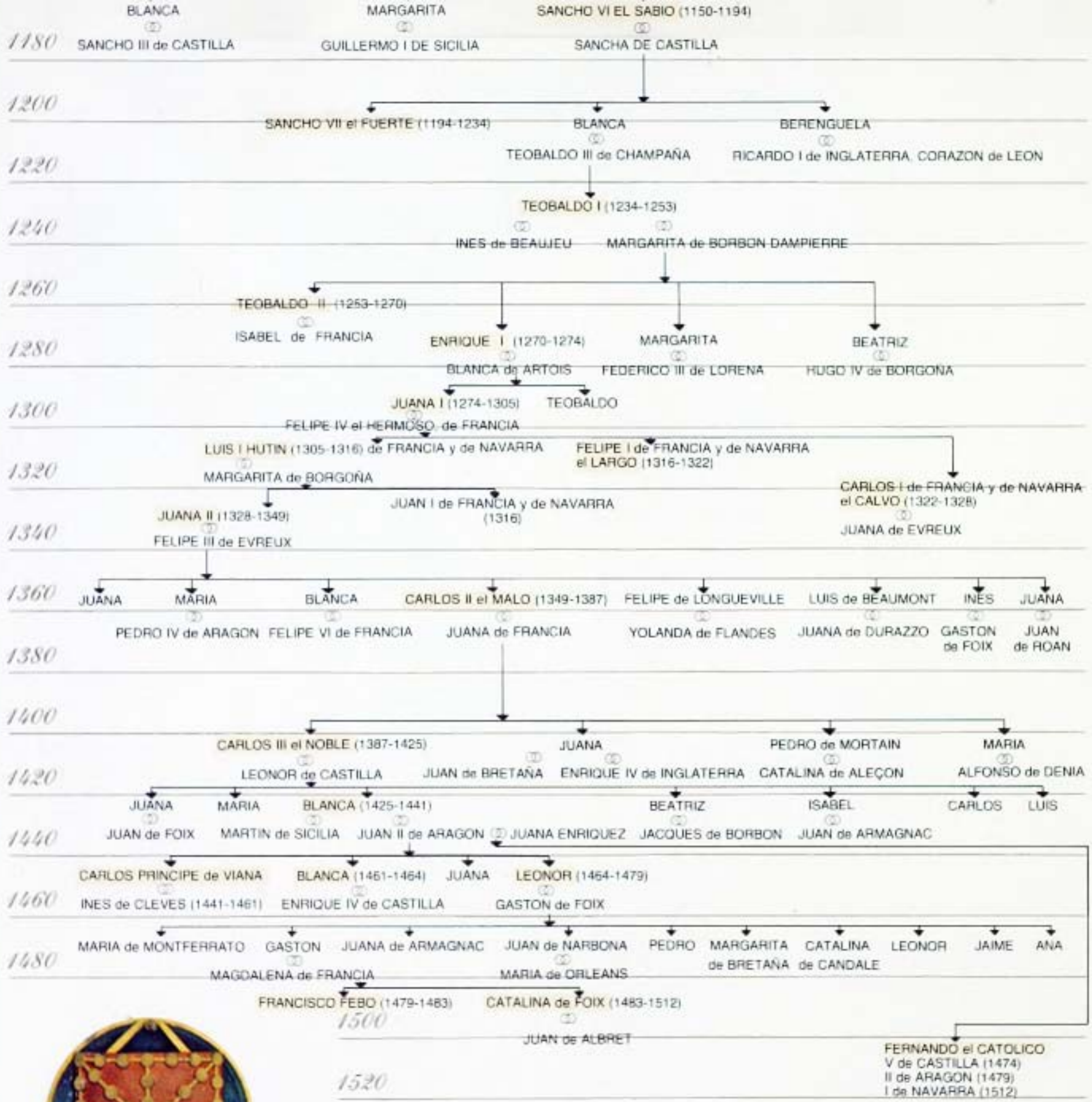


Crucero de la Catedral de Tudela.

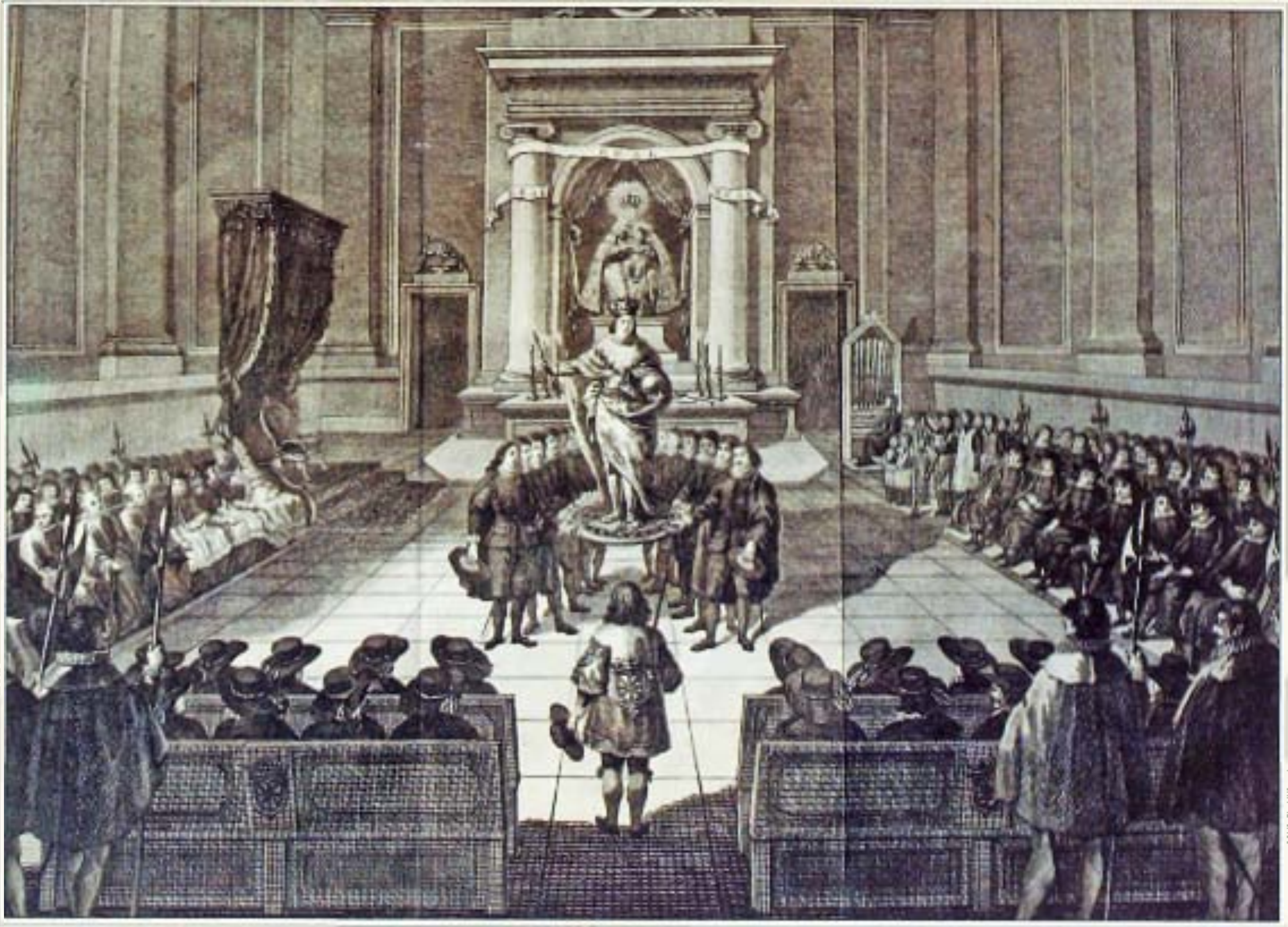
Genealogía de los Reyes de Navarra.






1180
BLANCA
SANCHO III de CASTILLA
MARGARITA
GUILLERMO I DE SICILIA
SANCHO VI EL SABIO (1150-1194)
SANCHA DE CASTILLA
1200
SANCHO VII el FUERTE (1194-1234)
BLANCA
TEOBALDO III de CHAMPAÑA
BERENGUELA
RICARDO I de INGLATERRA, CORAZON de LEON
1220
TEOBALDO I (1234-1253)
1240
INES de BEAUJEU
MARGARITA de BORBON DAMPIERRE
1260
TEOBALDO II (1253-1270)
ISABEL de FRANCIA
ENRIQUE I (1270-1274)
BLANCA de ARTOIS
MARGARITA
FEDERICO III de LORENA
BEATRIZ
HUGO IV de BORGOÑA
1280
JUANA I (1274-1305)
FELIPE IV el HERMOSO de FRANCIA
TEOBALDO
1300
LUIS I HUTIN (1305-1316) de FRANCIA y de NAVARRA
MARGARITA de BORGOÑA
FELIPE I de FRANCIA y de NAVARRA
el LARGO (1316-1322)
CARLOS I de FRANCIA y de NAVARRA
el CALVO (1322-1328)
JUANA de EVREUX
1320
JUANA II (1328-1349)
FELIPE III de EVREUX
JUAN I de FRANCIA y de NAVARRA
(1316)
1340
1360
JUANA
MARIA
PEDRO IV de ARAGON
BLANCA
FELIPE VI de FRANCIA
CARLOS II el MALO (1349-1387)
JUANA de FRANCIA
FELIPE de LONGUEVILLE
YOLANDA de FLANDES
LUIS de BEAUMONT
JUANA de DURAZZO
INES
GASTON de FOIX
JUANA
JUAN de ROAN
1380
1400
CARLOS III el NOBLE (1387-1425)
LEONOR de CASTILLA
JUANA
JUAN de BRETAÑA
ENRIQUE IV de INGLATERRA
PEDRO de MORTAIN
CATALINA de ALEÇON
MARIA
ALFONSO de DENIA
1420
JUANA
JUAN de FOIX
MARIA
MARTIN de SICILIA
BLANCA (1425-1441)
JUAN II de ARAGON
JUANA ENRIQUEZ
BEATRIZ
JACQUES de BORBON
ISABEL
JUAN de ARMAGNAC
CARLOS
LUIS
1440
CARLOS PRINCIPE de VIANA
INES de CLEVES (1441-1461)
BLANCA (1461-1464)
ENRIQUE IV de CASTILLA
JUANA
LEONOR (1464-1479)
GASTON de FOIX
1460
MARIA de MONTFERRATO
GASTON
MAGDALENA de FRANCIA
JUANA de ARMAGNAC
JUAN de NARBONA
MARIA de ORLEANS
PEDRO
MARGARITA de BRETAÑA
CATALINA de CANDALE
LEONOR
JAIME
ANA
1480
FRANCISCO FEBO (1479-1483)
CATALINA de FOIX (1483-1512)
JUAN de ALBRET
1500
FERNANDO el CATOLICO
V de CASTILLA (1474)
II de ARAGON (1479)
I de NAVARRA (1512)
1520





Levantamiento del Rey sobre el pavés.

(Grabado de «Fueros de Navarra», 1815).

Este grabado de principios del siglo XIX intenta reconstruir un momento del ritual de la coronación de los reyes de Navarra, el de la elevación sobre el pavés o escudo, mientras los ricos hombres gritaban *¡Real! ¡Real! ¡Real!* y el rey esparcía su nueva moneda. El complejo ceremonial era de orígenes inciertos en el tiempo, pero estaba ya configurado en 1238, cuando se plasmó por vez primera en el Fuero Antiguo. Lejos de constituir fórmulas vacías, los ritos dejaban traslucir rasgos esenciales de la concepción de la realeza en Navarra. La noche anterior el rey velaba las armas y, ya de mañana, oía misa, en la que ofrecía púrpura y su nueva moneda y comulgaba. Estos eran ritos previos para ser armado caballero; pero, al ser el rey, no recibía de nadie la espada, sino que él mismo se la ceñía, dando a entender que ningún otro rey tenía poder sobre él. Normalmente, antes de ceñir la espada, el rey juraba los fueros, comprometiéndose a respetar la situación legal y los privilegios de los diversos grupos sociales (ricos hombres, eclesiásticos, buenas villas, etc.), quienes a su vez juraban fidelidad al rey. Era signo del pacto entre el rey y el reino, fundamento de la monarquía. A continuación el rey era alzado sobre el pavés, rito propio de un caudillaje militar y que, si no antes, por lo menos desde 1134 era el núcleo de la ceremonia. Aunque, al parecer, en el siglo XI se había utilizado la unción, que expresaba el origen divino de la realeza, se había desechado en 1134, pues entonces la elevación al trono de García Ramírez se efectuó con la decidida oposición del Papa. En su deseo de fortalecer el poder real y frenar las reivindicaciones de sus magnates, Teobaldo II obtuvo del Papa en 1257 la concesión del rito de la unción y coronación. El rechazo al nuevo rito fue considerable por parte del reino, pues no se generalizó hasta la coronación de Carlos II en 1350.

El Fuero Antiguo señalaba como atributos del soberano la espada, la enseña, el sello real y la acuñación de moneda, luego completados por el cetro y la corona. El sello real, como éste que vemos de Sancho VII el Fuerte, servía para dar valor y autoridad a los documentos y órdenes expedidos por el monarca, así como a documentos particulares que eran visados con él.

Sello céreo de Sancho «el Fuerte».
(Archivo Municipal de Pamplona)



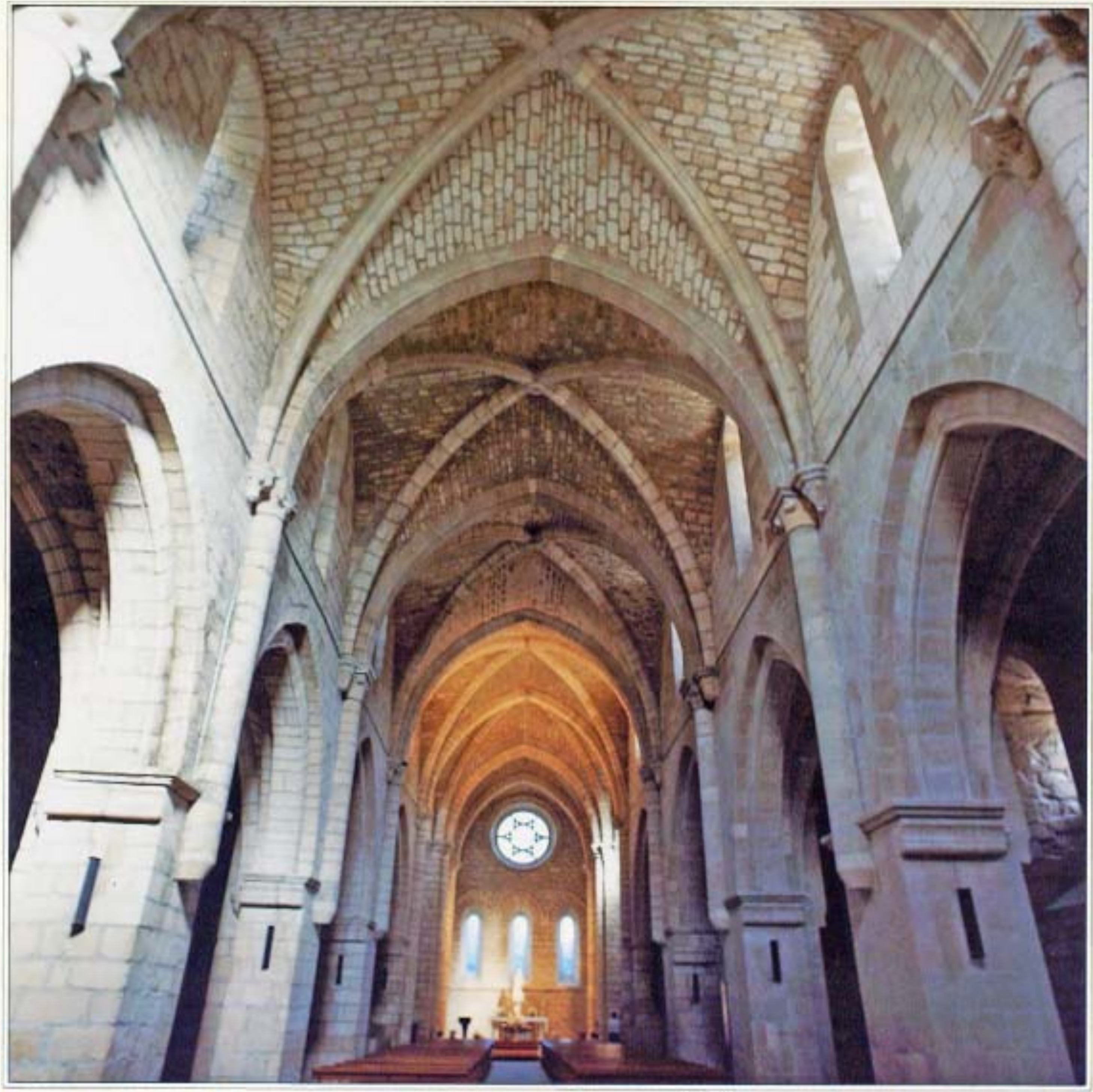


Portada de la Magdalena de Tudela.

A orillas del Ebro, sobre lo que debió ser una primitiva iglesia mozárabe, se alza la parroquia de la Magdalena, interesante tanto por su planta de eje zigzagueante como por la rica ornamentación escultórica de portadas y canecillos.

Las portadas románicas eran vehículo de difusión de la doctrina cristiana y en ellas se trataban los puntos fundamentales junto con otros más específicos, en razón de tradiciones locales y de la propia advocación de la iglesia. La occidental de la Magdalena se compuso a partir de motivos franceses llegados a Navarra por la Calzada y que recogieron los activos talleres del reino en torno al año 1200.

La dedicación de la iglesia a la pecadora arrepentida, María Magdalena, identificada en tiempos medievales con María de Betania, hermana de Marta y Lázaro, constituye la clave de todo el programa. En efecto, se trata de la expresión plástica del dogma de la redención de los pecados. En el centro, el Salvador rodeado por el Tetramorfos, tal y como describe el Apocalipsis. A ambos lados dos figuras y un sepulcro, probablemente María y Marta junto a la sepultura de Lázaro, para demostrar que Cristo era capaz de resucitar a los muertos y por tanto también de perdonar los pecados. En torno a Él, el colegio apostólico a quienes dio facultad para administrar el Sacramento de la Penitencia y, en la clave, la Anunciación, primer acto de la historia de la Salvación. Los capiteles describen las Tentaciones en el desierto, modelo de cómo ha de rechazar el cristiano las asechanzas del maligno. En cambio, los del interior del templo figuran escenas de la infancia de Jesús empleadas en el románico como prueba de la verdadera existencia de Dios hecho hombre. Arpías y cuadrúpedos llenan las restantes arquivoltas. Los animales que consideramos fantásticos, para el hombre medieval tan reales o fabulosos como la jirafa o el elefante, recibían un valor concreto. El mundo en que nos movemos era siempre reflejo de una realidad superior en la que tenían cabida todas las maravillas. Por eso nos encontramos en tallas y miniaturas a los seres más increíbles, portadores de un simbolismo específico o utilizados como recurso ornamental. En la Magdalena, de acuerdo con el programa general, las arpías podrían ser figuración de los vicios, y los cuadrúpedos la naturaleza animal del hombre. Pero también podrían haberse utilizado con carácter meramente decorativo inspirándose en modelos anteriores.



Iglesia del Monasterio de Iranzu.

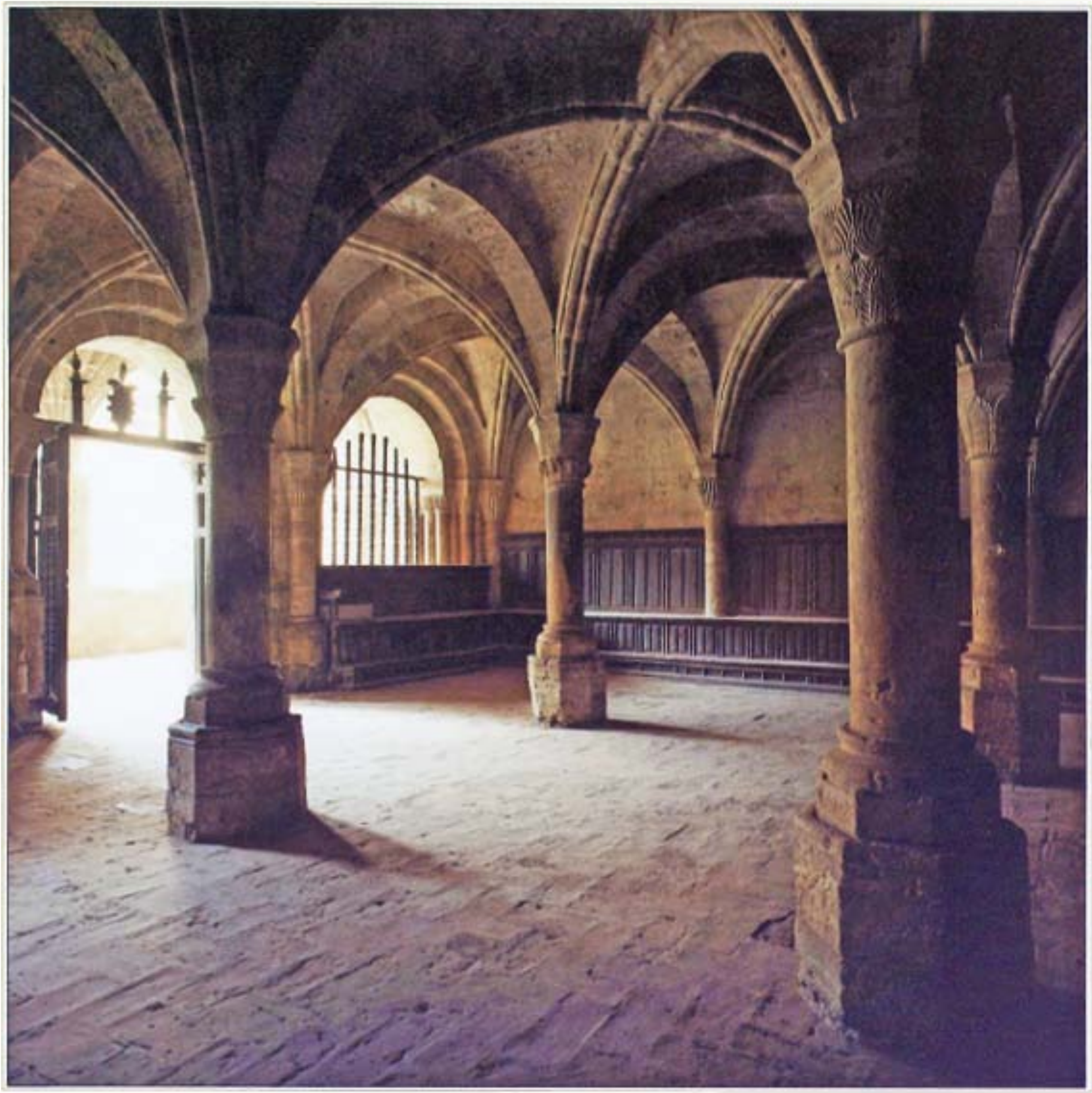
En el capítulo de la arquitectura protogótica navarra tiene gran importancia el conjunto de monasterios cistercienses que difundieron la reacción rigorista y de austeridad implícita a la orden de San Bernardo. Su influencia sobre muchos monumentos fue decisiva a la hora de adoptar soluciones constructivas ligadas al nuevo estilo. Entre las dependencias del cenobio destaca, por supuesto, el templo que se destinaba exclusivamente a la comunidad, no existiendo espacio alguno para el pueblo y los peregrinos. El esquema mantiene la sencilla basílica de pilares con transepto. En lo que concierne a la cabecera, al principio, se buscó lo recto, que es lo «cisterciense por excelencia»; sin embargo, en algunas abadías se acudió a la girola con capillas en disposición radial. Según esta clasificación, en Navarra existen ejemplos de los dos tipos, perteneciendo al primero la Oliva e Iranzu y al segundo Fitero.

La iglesia del monasterio de Iranzu, construida a partir de 1176, está pregonando las características de la estética divulgada por San Bernardo y sus hijos, que Chueca define como «movimiento racionalista en pleno siglo XII, con todas las características que tendrán las revoluciones artísticas análogas más modernas... condenación de todo ornato superfluo, libre expresión de las estructuras y franca desnudez de los materiales de construcción... se goza la emoción de la arquitectura pura: proporción, relación de huecos y macizos, firmeza, equilibrio de tensiones, pesos y empujes».

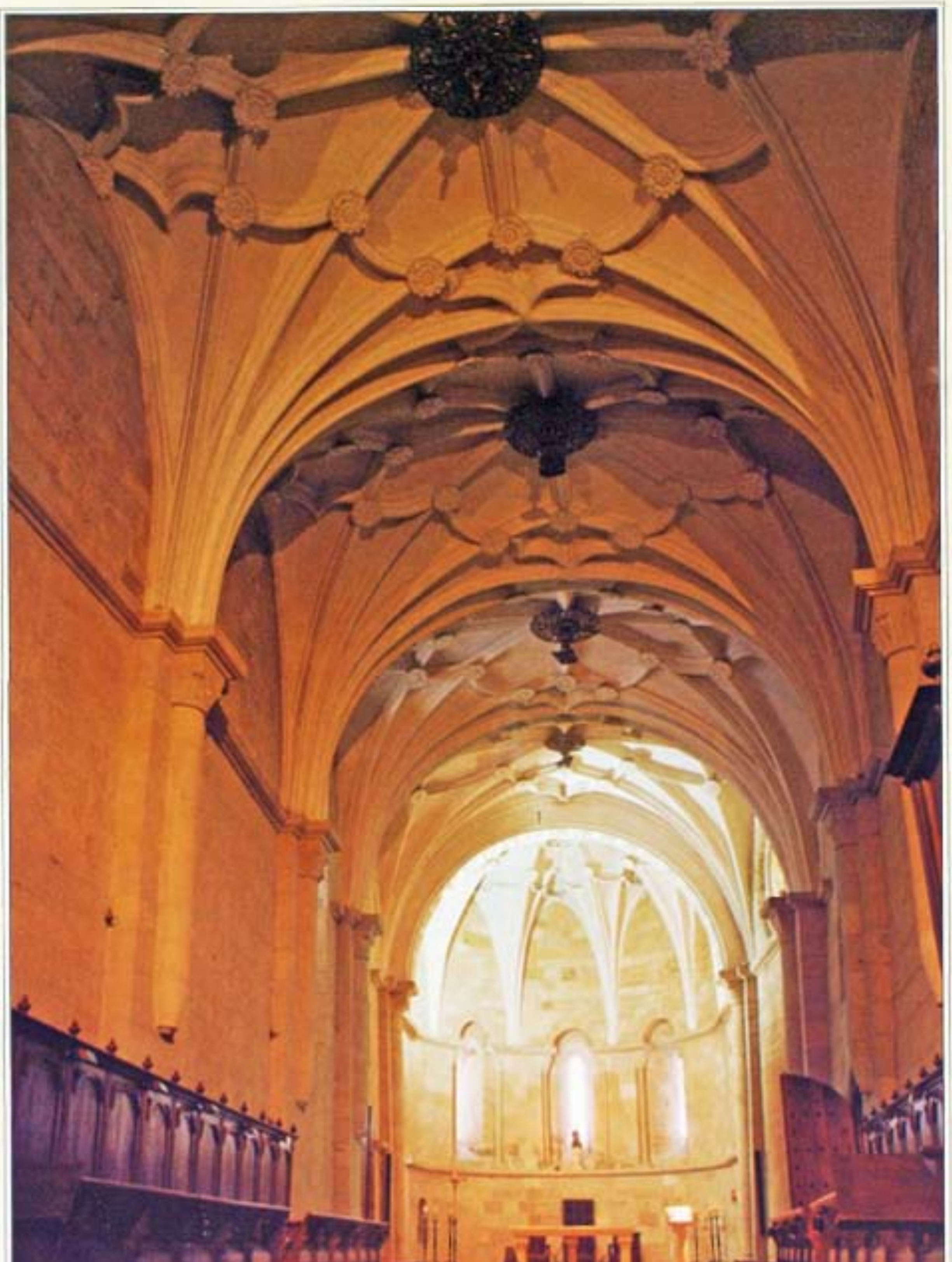
La construcción de la sala capitular constituía en todo monasterio una empresa prometedora de indudables bellezas, gracias a la planta centralizada que se elige y a su acceso a través de unas arcadas que comunican directamente con el claustro. Su función era la de servir de reunión a los monjes que se sentaban en unos bancos corridos a lo largo de las cuatro paredes de la estancia.

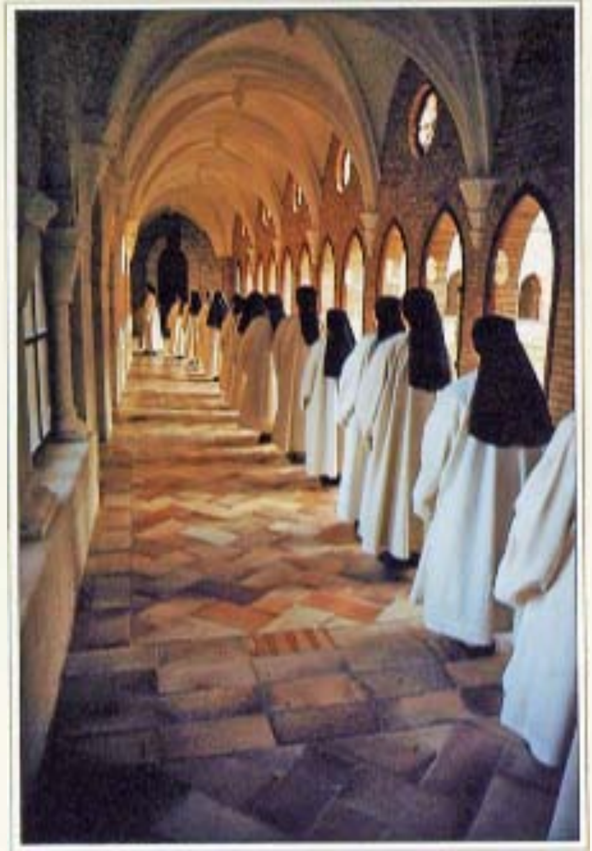
En Fitero se conserva un excelente ejemplo de estos capítulos en el ex-monasterio, primero de los cistercienses en la península ibérica, fundado en 1140 y cuna de la orden militar de Calatrava. Se trata de un organismo de dimensiones cuadradas, cubierto por nueve tramos de bóvedas de crucería con nervios de sección trilobulada. El centro de gravedad se sitúa en la zona de capiteles de las cuatro columnas exentas del centro y de los de las adosadas a los muros; la decoración de todos ellos es de talla con poco relieve y presentan diversos temas decorativos, todos inanimados, que van desde las típicas hojas esquematizadas a entrelazos de ascendencia mozárabe; en uno de ellos se esculpen curiosamente diferentes tipos de arcos.

El ingreso al recinto sigue el patrón cisterciense, con una puerta flanqueada por ventanales semicirculares –todos de medio punto–, apoyados en haces de columnas de pequeño fuste, adornándose los vanos con ajedrezado de gusto románico. Su construcción data del siglo XIII y no distará mucho de la fecha de consagración de la iglesia monacal en 1247.



Sala capitular del Monasterio de Fitero.



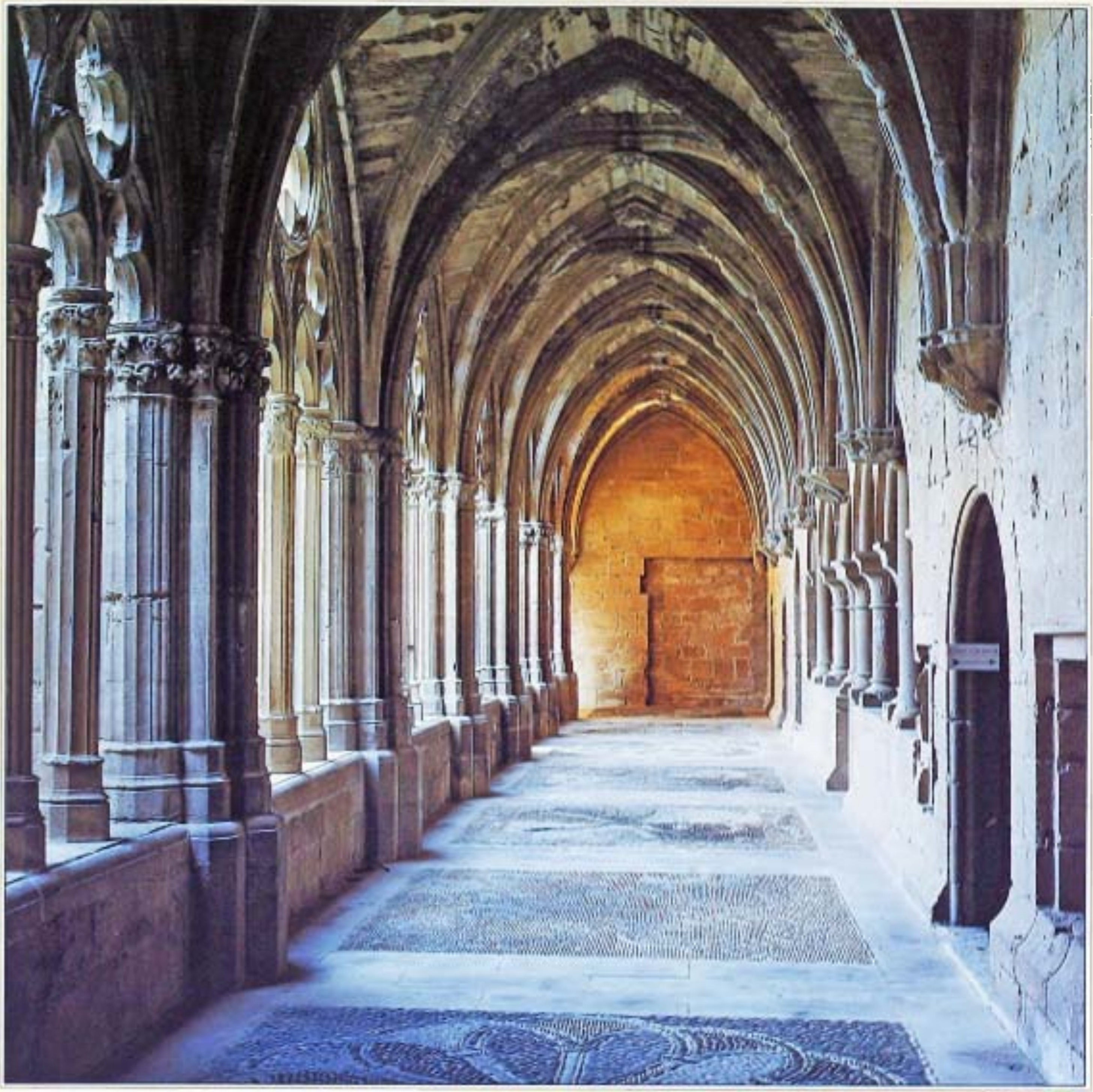


Iglesia y claustro del Monasterio de Tulebras.

A mediados del siglo XII, coincidiendo con el establecimiento de los cistercienses en Navarra, la rama femenina de la Orden fundó un monasterio en Tulebras, con una primitiva ubicación en Tudela. Su iglesia, de una sola nave con ábside semicircular, no tiene parangón con las abadías masculinas, aunque la misma espiritualidad se patentiza en la simplificación formal y severidad arquitectónica. La cubierta actual con bóvedas estreladas data de 1565, siendo abadesa doña Ana Pasquier.

Poco se ha conservado de las restantes dependencias medievales, a causa de diferentes ampliaciones y reformas. El claustro, pese a ser bastante posterior, conserva la esencia de lo cisterciense por haberse respetado en su construcción los presupuestos de rigor y sencillez. Esta comunidad gozó, como otras, del favor de reyes, príncipes y pontífices y asimismo le cabe el orgullo de ser la casa madre de varias fundaciones españolas como Cañas, Trasovares o Las Huelgas de Burgos. Durante la Edad Moderna hubo momentos de prosperidad, como lo prueban diversas obras de escultura y pintura que se conservan en clausura.

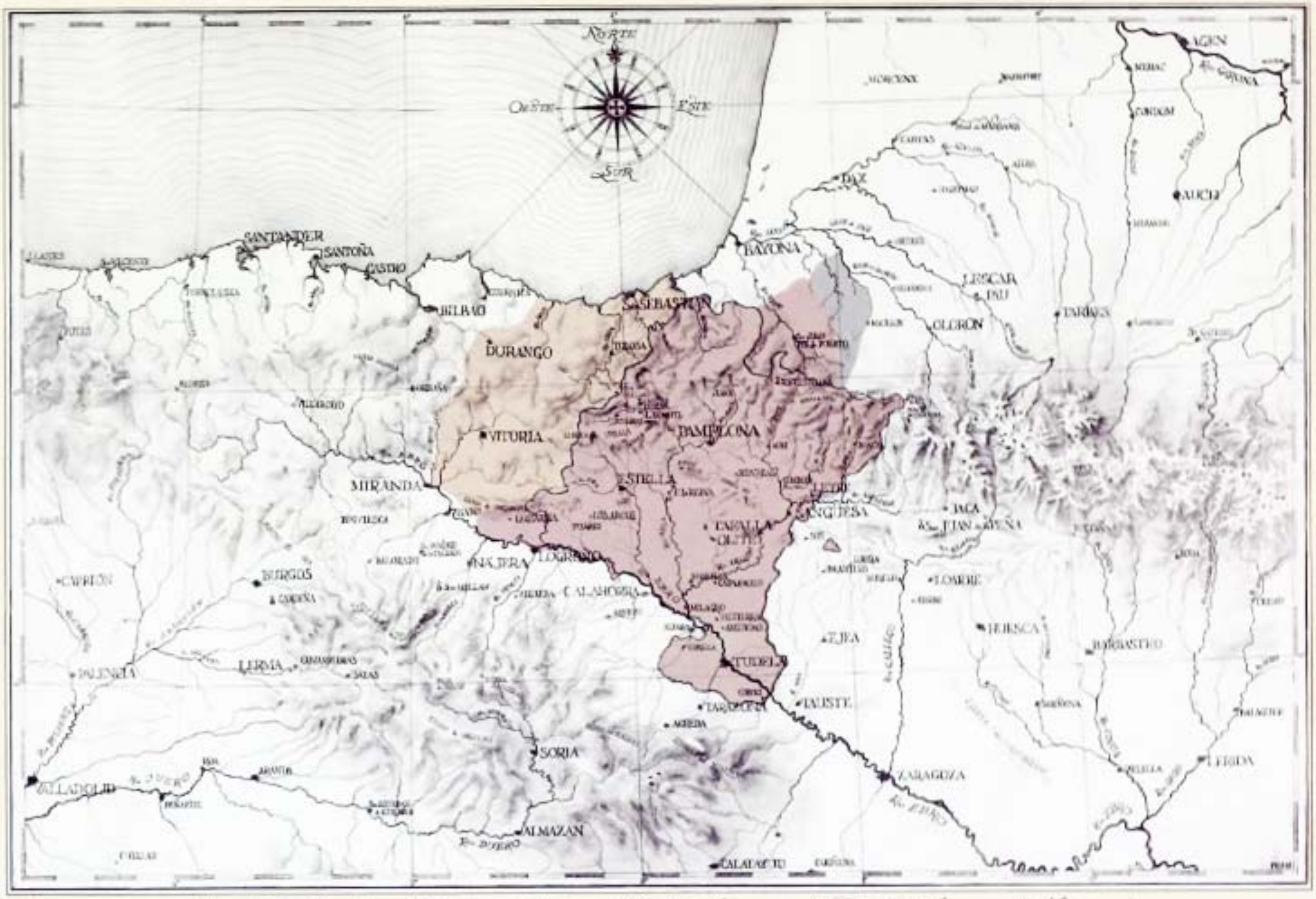
Claustro del Monasterio de la Oliva.



Todo claustro monástico es un elemento que llama la atención en el conjunto de dependencias conventuales por su estructura ligera frente a las pesadas masas de la iglesia, el refectorio y otras oficinas que lo rodean. Su simbología nos habla de un espacio sacralizado con planta aproximada a la figura primordial, el cuadrado, y que además se acompaña de unas representaciones en los capiteles portadoras de un profundo mensaje. En los textos medievales se creía que su origen estaba en una sala con pórticos del templo de Salomón, constituyendo una prefiguración del paraíso.

Los monasterios y conventos navarros cuentan con claustros de diferentes estilos y cronologías en torno a los cuales se ubican la iglesia, la sala capitular, el refectorio, la cocina... El de la Oliva pertenece al estilo gótico,sus obras comenzaron a mediados del siglo XIV para concluirse en los albores del siglo XVI, siendo abad don Pedro de Eraso (1468-1502). En los Anales del P. Ubani, hablando de este prelado, al que adjudica erróneamente casi todas las cubiertas, se dice «para que todos tengamos memoria del autor de este beneficio, en lo alto de estas bobedas estan puestos muchos escudos con las armas de este Señor Abad que son dos lobos».

En una primera etapa se realizó la crujía oriental y algún tramo de la sur con un estilo relacionado con el del claustro de la catedral pamplonesa y, a continuación, el resto de esta última, la occidental y la septentrional con esquemas en sus arcadas ligados al Gótico flamígero.



Reinado de Sancho «el Fuerte». (Según «Atlas de Navarra», de Caja de Ahorros de Navarra).

Sancho VII, el rey «Fuerte», sobrenombre con el que ha pasado a la Historia, no sólo por su corpulencia, sino por su gallarda intervención en la batalla de las Navas de Tolosa (1212), comienza su reinado (1194) amenazado por las poderosas monarquías vecinas de Castilla y Aragón que planeaban una vez más el reparto, nunca consumado, de Navarra y sus dependencias de Alava y Guipúzcoa. Estas, sin embargo, fueron presa fácil del castellano Alfonso VIII que, aprovechando la ausencia de Sancho en la zona musulmana y quizá también la colaboración de los hidalgos alaveses, las incorporó a su corona de manera definitiva. Siguieron en cambio dentro de Navarra, hasta 1463, las tierras de Bernedo, Laguardia y San Vicente de la Sonsierra, la actual Rioja Alavesa. Una afortunada política fiscal, que desarrolló las reformas iniciadas por su padre Sancho el Sabio y además el botín ganado a los almohades en las Navas, donde ayudó eficazmente a su antiguo adversario Alfonso VIII, permitió a Sancho el Fuerte invertir importantes sumas en la potenciación de sus reductos fronterizos, añadiendo a ellos castillos dados en prenda de los préstamos concedidos a los monarcas de Aragón; algunos de ellos (Burgui, Javier, Peña, Petilla) pudo retenerlos definitivamente Navarra. Otros se abandonaron luego, como los situados a lo largo de una línea que, a través de los dominios aragoneses, conectaba el reino con Albarracín, señorío de los Azagra y con un amplio tramo de los límites con la región valenciana todavía musulmana, contra la cual organizó el rey Fuerte –probablemente hacia 1220– una expedición con carácter de «cruzada». La defensa de la frontera con Castilla se basó en la concentración de la población en núcleos fortificados, como Viana (1219), el único que prosperó por su emplazamiento en una ruta muy frecuentada. La pérdida de San Sebastián, Pasajes y Fuenterrabía privó a Navarra de su salida al mar, que de momento remedió Sancho mediante acuerdos con los burgueses de Bayona, dominio de los reyes de Inglaterra, señores de Gascuña. Con el matrimonio de doña Berenguela, hermana de Sancho, con el inglés Ricardo Corazón de León guarda relación la extensión progresiva de la soberanía navarra en Ultrapuertos, la Baja Navarra abandonada en 1527. Sin descendencia legítima, la corona navarra iba a recaer en su sobrino Teobaldo, conde de Champaña. Se inauguraba la época de las dinastías medievales navarras de origen francés (1234).

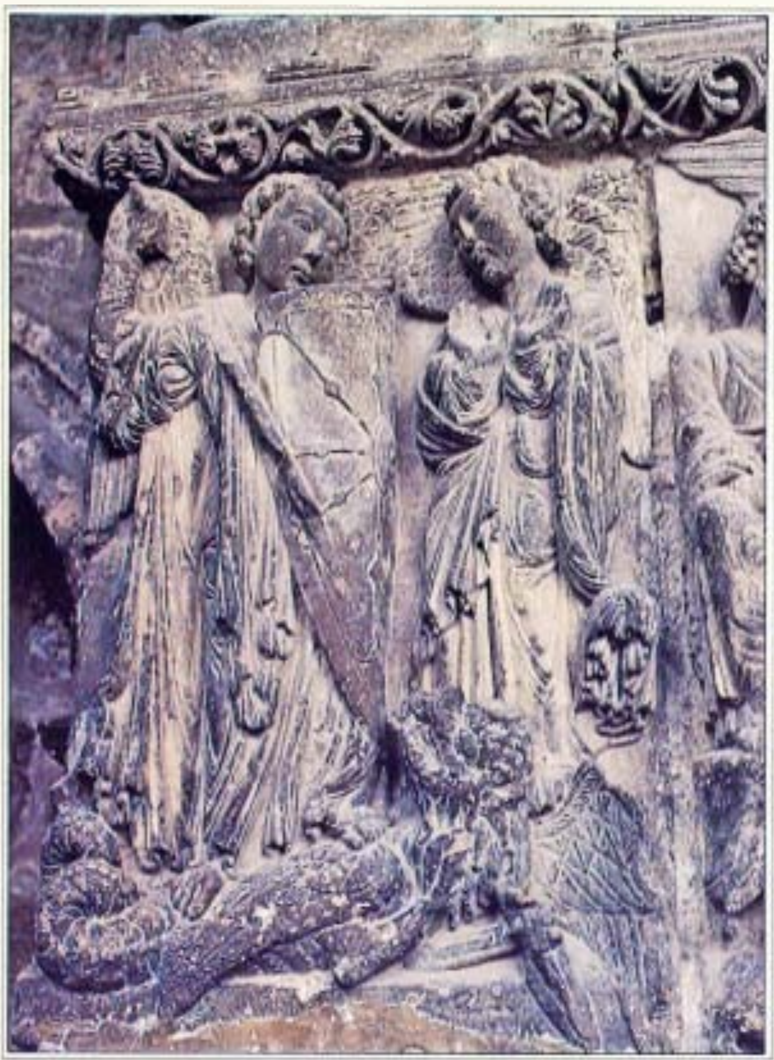
En la grandiosa portada románica de la iglesia de San Miguel de Estella puede verse una escena en la que el Arcángel San Miguel, abanderado de las milicias celestiales, alancea al Demonio, vencido a sus pies. El tema en sí nada tiene de original. Sin embargo, hay un detalle curioso, y es que en el escudo o pavés con que se protege el ángel victorioso aparecen claramente representadas las armas de Navarra. ¿Son las cadenas, trofeo de Sancho el Fuerte en la batalla de las Navas, como siempre hemos creído los navarros? ¿Se trata por el contrario, del carbunclo cerrado, pomelado de oro, con una esmeralda puesta en abismo, como anotan algunos viejos armoriales franceses?

La Crónica de los Reyes de Navarra, atribuida al Príncipe de Viana, dice hablando de Sancho el Fuerte: ...«et conquistó las cadenas por armas, e asentólas sobre las ariestas, con un punto de sinople». Según esta noticia, el vencedor de las Navas se limitó a sobreponer las cadenas de su trofeo a un emblema heráldico preexistente.



Página del «Fuero General de Navarra». (Archivo de Navarra).

Detalle de la portada de San Miguel, Estella.



Hasta el siglo XIII las principales normas que regían las relaciones entre el rey y los magnates de la tierra no se pusieron por escrito, pues eran de todos conocidas. Al llegar Teobaldo I (1234), conde francés ajeno a las tradiciones jurídicas de Navarra, las fricciones con la nobleza sobrevinieron rápidamente. Para zanjarlas el rey nombró el 25 de enero de 1238 una comisión de ricos hombres, caballeros y clérigos que fijó el derecho público del reino, los doce capítulos conocidos como Fuero Antiguo. A lo largo del siglo XIII en torno a este núcleo los jurisperitos desarrollaron una compilación, el Fuero General de Navarra, basado sobre todo en los fueros de Pamplona (Jaca) y Tudela.



Detalle de la Virgen de Roncesvalles.

Al igual que la Virgen de Irache, se trata de una obra mixta de imaginería y orfebrería, constituida por una talla de madera recubierta de plata, excepto cara y manos. Esta identidad de técnicas nos permite apreciar mejor las profundas diferencias entre una y otra: el ejemplar estellés es un perfecto prototipo de imagen románica, en la que el concepto a plasmar es el de María como Trono de la Sabiduría –Jesús–, mientras que la titular de Roncesvalles es una obra plenamente gótica en la que predominan los aspectos puramente humanos, la relación Madre-Hijo.

La inscripción que figura en su trono –Fecit fieri Tholose ad honorem Beatae Mariae Virginis– nos informa de un hecho importante, su procedencia francesa, concretamente tolosana, pero también sugiere que se trata de un encargo hecho ex-profeso –fecit fieri–, lo que estaría confirmado por la presencia en el dorso del propio trono de un santo tan entrañablemente ligado a Navarra como San Miguel. Detalle interesante es la puertecita de la parte posterior del trono, que parece indicar su uso como sagrario.

Atribuida a los años finales del XIII o iniciales del XIV, ha sido unánimemente elogiada por su perfecta fusión de la belleza, el sentimiento religioso y la ternura humana.

Pieza capital del Museo Diocesano de Pamplona es este precioso relicario del Santo Sepulcro o de San Luis, obra cumbre de la orfebrería medieval francesa de mediados del siglo XIII, que el monarca francés regaló a su hija Isabel en el año 1258 con motivo de su casamiento con el rey don Teobaldo II de Navarra.

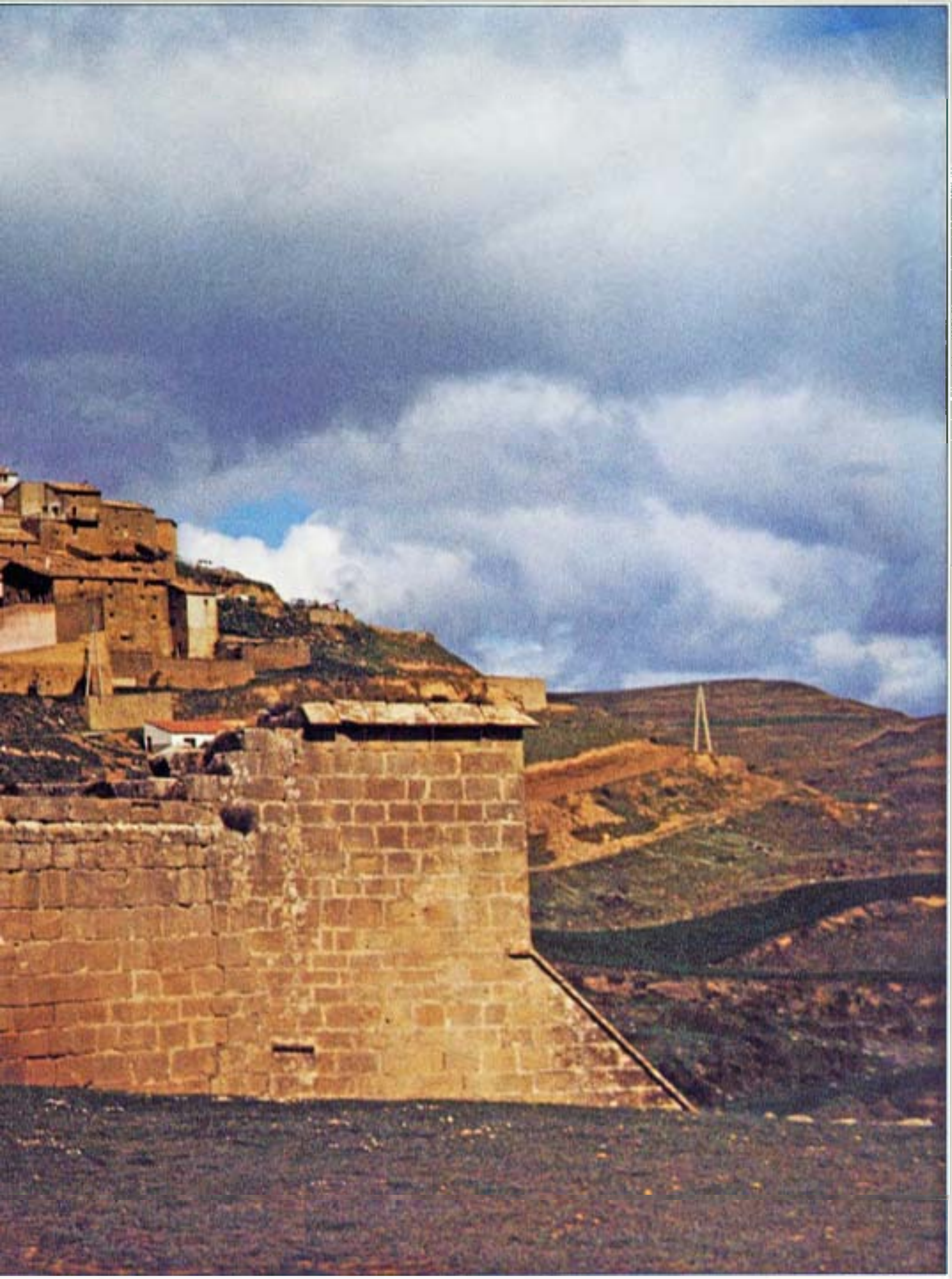
En el interior de una etérea arquitectura de plata dorada, del más puro estilo gótico, las tres Marías en torno al sepulcro vacío escuchan con caras risueñas el mensaje del ángel, mientras un par de diminutos soldados duermen acurrucados en primer término. Aunque se desconoce el autor, se advierten semejanzas estilísticas con la escuela de Reims, patentes tanto en el esbelto canon de los personajes cuanto en las francas sonrisas que animan sus rostros, muy similares a la escultura de la propia portada catedralicia.

En definitiva, la pieza no es sino una consecuencia más de las excelentes relaciones habidas entre Navarra y Francia a raíz del establecimiento en Navarra de la casa de Champaña, lo cual, desde el punto de vista de la orfebrería se tradujo también con los Evreux a lo largo del siglo XIV en la importación de importantísimas obras, entre las cuales el Ajedrez de Carlomagno, labrado en Montpellier, o la preciosa Virgen titular de la Colegiata de Roncesvalles procedente de Toulouse, pueden servir de ejemplo.



Detalle del relicario del Santo Sepulcro.
(Museo Diocesano).





El prestigio estratégico y devocional de Ujué está avalado por la historia y la leyenda. Ya en el siglo IX, según un texto árabe, la fortaleza de Santa María era la primera, más importante y más sólidamente construida del reino de Pamplona. En torno a ella surgió el pueblo encastillando dentro de sus muros y a la sombra del templo la población dispersa de la sierra que la habitaba desde tiempos prerromanos.

Su misión militar no fue cerrar los pasos naturales que discurren junto al Aragón y el Cidacos, sino vigilar desde la altura los caminos y los movimientos del enemigo y avisar en caso de peligro. Desde Ujué se ve Rada y Leire y amplios horizontes de Navarra y de Aragón.

Más tarde, desde esta primera línea de frontera, se impulsa la reconquista del valle del Ebro y Ujué sigue jugando un decisivo papel en la retaguardia hasta que, conquistadas Tudela y Zaragoza, el lugar pierde importancia, va decayendo en habitantes y en recursos en los siglos XIII al XV y está a punto de desaparecer. En 1473 sólo quedaban 15 ó 16 familias y todas dispuestas a abandonarlo.

Gracias a la devoción de los reyes, en este caso de doña Leonor, lugarteniente de su padre Juan II, por la imagen que alberga el santuario, Ujué, liberada de pechas e imposiciones, logra sobrevivir e incluso prosperar en la Edad Moderna. Pero el sentido del pueblo ha cambiado. La fortaleza se convierte en santuario al que, siguiendo el ejemplo de los reyes, llegan todos los años miles de romeros. Desde entonces la atracción de Ujué reside en su Virgen, titular del lugar y del templo.

Ujué, desde la ermita de San Miguel.



Corazón de Carlos «el Malo». Santa María de Ujué.

Todo soberano en la época medieval dispone de varias sepulturas para su cuerpo. Carlos II de Navarra, en el siglo XIV, sigue esta costumbre; en su último testamento de 1385 decide que su cuerpo reposará en la catedral de Pamplona, sus entrañas en el Hospital de Roncesvalles y su corazón en Santa María de Ujué. Y así ha sido.

Carlos II no es reconocido en Navarra bajo el sobrenombre de «el Malo», difundido por la historiografía a partir del siglo XVI. Querido por los navarros, que ven en él un verdadero soberano, es, en efecto, el rey más brillante del siglo XIV. Nacido en 1331, sucede a sus padres Felipe y Juana, reyes de Navarra y condes de Evreux en Francia. Carlos II reina hasta su muerte el primero de enero de 1387. Quizás pueda ser «el Malo» para los franceses, porque de 1355 a 1364 lucha contra el poder del rey Valois en París y en sus dominios normandos.

Quiere y ayuda a su sociedad navarra; sostiene a los burgueses en sus actividades comerciales, repuebla las aldeas devastadas por la mortandad y las guerras de su siglo, y protege a los musulmanes y judíos de Navarra. Ofrece también rentas a sus iglesias, especialmente a la muy venerada de Santa María de Ujué.

Carlos II muere quemado accidentalmente y, según sus deseos, su corazón es colocado en una urna esculpida y ofrecida a la iglesia. Su hijo, el rey Carlos III, pide, ya en 1406, que este corazón paterno y real esté bien expuesto en la cabecera: «... del quoal Rey defuncto su corazon jazia baixo en un rencon de la dicta Eglesia, sen nengun seynal do estava, et fue transmatado en otra part en publico, por reduzir a memoria et mover a fazer oracion como es el huso por los defunctos».

Es del siglo XI, de 1089, la primera referencia escrita que menciona oficialmente Santa María de Ujué como santuario venerado del joven reino. En el siglo XII Santa María es un priorato de la congregación de canónigos regulares de Montearagón, cerca de Huesca, y lo sigue siendo hasta el siglo XIV. Porque en 1386, al final de un muy largo proceso, la iglesia acabó bajo vigilancia directa del obispo de Pamplona. En el siglo XIV el reino de Navarra es importante en el escenario internacional con los soberanos de la dinastía Evreux; con la injerencia de los canónigos aragoneses, Ujué releva directamente al obispo de Pamplona del puesto de consejero del rey y la verdadera titularidad de capital del reino.

Ujué es en efecto uno de los símbolos de las dinastías reales. Iglesia y castillo, santuario y fortaleza, Santa María de Ujué guarda los caminos que, de la frontera aragonesa, llevan hacia el centro del reino. Toda la vida política y económica de Navarra se desarrolla al pie de la colina de Ujue, a la que suben en peregrinación todos los navarros. El castellano de Ujué tiene más poderes militares (y mejores prebendas) que todos los demás «Alcaytes» del estado durante los siglos XIII, XIV y XV. Los reyes de Evreux-Navarra (Felipe III, 1328-1343; Carlos II, 1343-1387; Carlos III, 1387-1425) quieren hacer de Santa María de Ujué una de sus más bellas iglesias y uno de sus más fuertes castillos. Carlos II en particular ayuda a su obispo de Pamplona contra Montearagón. Dota a la iglesia y dona el corazón a su muerte al santuario. Le habría gustado fundar una Universidad y patrocina la construcción del edificio tal y como se presenta hoy. De la antigua iglesia románica no queda más que la cabecera, porque el rey ha decidido una nueva arquitectura. Del mismo modo que se edifica el palacio de Olite en el llano, Carlos II quiere las mismas bóvedas, capiteles, esculturas y galerías, pero hace elevar torres almenadas y poderosas murallas, porque, en el siglo XIV más que nunca, Ujue es fiel a su doble vocación.



Iglesia Fortaleza de Santa María de Ujué.



Libro Litúrgico del Monasterio de Irache. (Archivo de Navarra).

El tratado «De mensuris et discantu», anónimo inglés que hace casi siglo y cuarto Coussemaker fechó en tiempos de Ricardo Corazón de León o de Juan Sin Tierra, detalla alguna característica de la escuela polifónica de Pamplona, comparable a otros centros europeos y asentada en la catedral iruñense. La primera noticia cierta de la Capilla catedralicia data de 1186, pero debemos admitir que no surgió de improviso nutrida y competente. En rigor, el primer texto navarro con noticias musicales es el «carmen» epitalámico de Leodegundia, hija del asturiano Ordoño I que casó mediado el siglo IX con el pamplonés Fortún Garcés. Es un canto compuesto en Pamplona, que pondera la calidad vocal de los intérpretes locales y menciona cuatro instrumentos: címbalo, cítara, flauta y lira.

La Capilla musical de la seo ha llegado hasta nuestros días y su historia aporta un elenco cuajado de maestros y grandes nombres, no menos atrayente por los inéditos y oscuros, poco a poco rescatados. De éstos, el último caso es Miguel Navarro o de Echarren, que también fue prior de los ermitaños navarros y murió en 1616. De entre los más conocidos, Pedro de Aranaz, Juan de Aldaba, Andrés Escaregui, José Cáseda, Francisco de la Huerta, Daniel Piudo, Julián Prieto, Urbán de Valls.

Antes que de la Capilla tenemos certeza de la música existente en monasterios navarros. Cuando hacia 1065 la iglesia española quiso adelantarse a la unificación litúrgica romana y salvar la hispano visigótica, envió a Roma una legación con libros de Navarra, procedentes de San Martín de Albelda, Santa Gema de Estella y Santa María de Irache. De este último, el «Antiphonarium» y el «Liber Ordinum», acaso el hoy conocido como «Liber Ordinum» de Silos, según aventuraba H. Anglés. No puede ser una casualidad que para merecer la aprobación se adujeran tres ejemplos navarros.

Pero la música no se limitaba a los templos y cenobios, y en las calles y corte fluían las modas y escuelas, como en el resto de Europa. Navarra puede mostrar dos nombres señeros, además de las nóminas de instrumentistas y ministriles propios o contratados: el rey Teobaldo I, una de las cumbres trovadorescas, y el de Guillaume de Machault, el genio del siglo XV, músico-poeta durante largos años al servicio de Carlos II, al que dedicó algunas de sus mejores obras. Tales nombres rutilantes avalan la habilidad y nivel de los intérpretes navarros. En 1351 Simón Tunstede, franciscano inglés, escribió que la nota «minima» o corchea se inventó en Navarina. Navarina sería Navarra, en opinión de musicólogos punteros.

En el Archivo General de Navarra se guarda un códice inglés del siglo XIV, al parecer, que lleva este título: *Ceremonial de la coronación, función y exequias de los reyes de Inglaterra*. Consta de 24 folios en vitela, los dos primeros en blanco; sus dimensiones son 273 x 188 mm. y se encuentra en buen estado de conservación.

La primera parte se refiere a las ceremonias de la coronación del rey, la segunda, a la de la reina y la tercera, a las exequias del rey. Ilustran el manuscrito, que va en letra gótica de la época, tres miniaturas que representan estos tres momentos o actos. Parece correcta la descripción que hace el historiador Altadill de este rico ejemplar medieval, cuando dice que las ceremonias que se describen tienen un carácter genérico; vienen a ser, más o menos, la reglamentación del protocolo que acompaña a tan excepcionales solemnidades.

Ignoramos la fecha exacta de este ceremonial, del que existían posiblemente varios ejemplares en la Abadía de Westminster, donde se coronaban los reyes normalmente. El historiador Mayer se ocupa de este códice, lo mismo que Domínguez Bordona en España. En cuanto a su presencia en Pamplona, podría pensarse en la visita que hizo a esta ciudad la Duquesa de Lancáster en 1388, de que hay noticias en el Archivo General de Navarra.

Podemos pensar, quizás, en algún obsequio de excepción por parte de la de Lancáster, como podía ser este hermoso códice. Bien sabido es que en la mencionada Abadía de Westminster, los monjes hacían trabajos de esta clase. El rey que aparece en una de las miniaturas podría ser Ricardo II, o tal vez, su predecesor y abuelo, Eduardo III, fallecido en 1377. Como autor, podría pensarse en un tal Preston, que trabajaba en los talleres de la famosa abadía por estas fechas. El profesor Ratcliff, una gran autoridad en temas de liturgia, nos dice que el códice de Pamplona es copia del que se escribió para la coronación de Ricardo II en 1377, coincidiendo con el reinado de Carlos II de Navarra. Otra copia similar existe en la Biblioteca Popular de Evora, en Portugal.



Página del «Ceremonial de la Coronación de los Reyes de Inglaterra».

(Archivo de Navarra).



Santo Sepulcro de Estella.

Emplazada en la calle de Curtidores, en uno de los extremos de la Rúa de los peregrinos, la iglesia del Santo Sepulcro fue, desde el siglo XII, sede de la cofradía del mismo nombre. Su portada gótica ostenta una lápida de 1272 con los nombres del alcalde y los doce jurados de Estella, exponente monumental de la activa vida urbana de la ciudad y en particular de su burgo de San Martín. Los años precedentes a la construcción de la portada, bajo la dinastía de Champaña (1234-1274), fueron sin duda los de mayor dinamismo de las buenas villas entre las que se contaba Estella. Cabeza de merindad seguramente desde el reinado de Teobaldo I (1234-1253), la ciudad es además sede del juez territorial de apelación, el alcalde del mercado de Estella. En 1266 alcanza su óptimo demográfico de toda la Edad Media, con 1127 fuegos, de los cuales 546 corresponden a los barrios de San Martín y el Arrabal. Su judería, con 113 fuegos, es la más rica de Navarra. Estella conoce un temprano proceso de aglutinación de sus núcleos originarios (San Martín, San Miguel y San Juan), culminado en 1266 con la unificación de sus autoridades concejiles, potenciadas ya por Teobaldo I en un proyecto de reforma de su fuero, que en parte sanciona Teobaldo II (1253-1270). Por estos años se refuerzan también en Estella los vínculos profesionales de la población urbana, mediante asociaciones con fines asistenciales y religiosos, como la cofradía del Santo Sepulcro que socorría a los peregrinos del Camino de Santiago. Al comienzo de los reinados de Teobaldo II (1253) y Enrique I (1271) Estella formó parte del movimiento asociativo con que la burguesía intentaba frenar el autoritarismo de la monarquía. Pero esta hostilidad inicial se transforma de inmediato en un sólido apoyo a las reformas administrativas y fiscales de la realeza. Teobaldo II hizo de Estella su residencia preferida, no en vano tenía en ella un sólido patrimonio, compuesto sobre todo por inmuebles urbanos y un castillo que encerraba el mayor arsenal del reino. Sólo la atracción de la vieja *civitas* episcopal, Pamplona, y de otro núcleo franco cercano a ella, Olite, impidió que Estella se alzara, bajo los reyes champañeses, con la capitalidad del reino.



Monedas y troqueles navarros. (Museo de Navarra).

Al menos desde Sancho Ramírez, a fines del siglo XI, se acuñó en el reino moneda de plata o de vellón (aleación de plata y cobre). Hasta entonces el numerario de plata y oro que corría por Navarra procedía del exterior, en particular de la Hispania musulmana. Como en los demás reinos cristianos, al crecer la actividad comercial en los siglos XII y XIII, se fueron haciendo frecuentes emisiones de moneda, como los *sanchetes* de Sancho el Sabio y Sancho el Fuerte. La acuñación era un monopolio real, pero en Navarra, como en todas partes, siguieron corriendo también monedas de otros reinos, cuyo valor respectivo estaba en función de su peso y ley. Las de oro –que en Navarra prácticamente no llegaron a emitirse– eran muy escasas; para los pagos de la vida corriente se utilizaban las de plata y vellón, que se prestaban fácilmente a manipulaciones inflacionistas, al darles el monarca un valor superior al que les correspondía intrínsecamente. En este vicio del *quebrantamiento* incurrieron en especial Carlos II y Juan II, acuciados por los terribles gastos bélicos en que se empeñaron. A partir de la incorporación a Castilla, y hasta la Ley Paccionada de 1841, Navarra siguió acuñando moneda con leyenda y emblema propios, pero ajustándose en lo demás –salvo para la fraccionaria de cobre– a las normas generales fijadas por la corte española.



Relicario llamado «Ajedrez de Carlomagno». (Museo de Roncesvalles).

Pieza cumbre de la orfebrería medieval en Navarra y una de las joyas más preciadas de la Colegiata de Roncesvalles es el Ajedrez de Carlomagno, así denominado por su estructura semejante a un tablero de damas y porque tradicionalmente se creyó donación personal del propio emperador a la abadía. En realidad se trata de un relicario múltiple, trabajado en plata dorada con esmaltes traslúcidos donde, dentro de un marco rectangular, se disponen en hiladas regulares diversas casillas para reliquias en alternancia con placas figurativas de esmalte. Estas últimas reproducen un complicado programa iconográfico que resume el Juicio Final y la Redención. El relicario fue realizado a mediados del siglo XIV en Montpellier, donde la Colegiata tuvo una encomienda hasta 1364. El punzón de la ciudad es todavía bien visible en el marco de la pieza. El esmalte traslúcido es una modalidad típicamente gótica que tuvo su máximo florecimiento en el siglo XIV. De acuerdo con ella, la materia vítrea se aplica sobre huecos previamente excavados en el metal a diferentes niveles, dejando las líneas de contorno en metal visto. De esta forma, los colores adquieren diversas matizaciones según la profundidad de las capas.



La imagen de alabastro de Nuestra Señora de Huarte es una pieza excepcional no tanto por su calidad artística, aunque es notable, como por la completa información que poseemos sobre ella gracias a la inscripción que figura en su peana: «Anno Domini MCCCXLIX. Martinus de Huarte, mercator de Pampilone, fecit transferre de villa Parisii hanc imaginem in ecclesiam istam et dedit illam in honorem Beatae Mariae Virginis. Orate pro eo». Es decir que, al igual que la talla de Roncesvalles, fue traída de Francia, si bien en este caso de París, por encargo del mercader Martín de Huarte, en el año 1349, y fue donada a la parroquia de Huarte.

Se ajusta bien al tipo de Virgen imperante en Francia a mediados del siglo XIV. María aparece en pie, con la cadera izquierda, sobre la que apoya a su Hijo, ligeramente saliente; lleva en la diestra unas flores y con la izquierda sujeta al Niño. Este, en posición semifrontal, porta en la mano izquierda una esfera y apoya la derecha en el pecho materno.

La Virgen viste una larga túnica ajustada a la cintura con ceñidor de correa, sobre la que lleva un manto, cubre su cabeza con un velo de notable longitud y se toca con corona. Estas dos prendas con su compleja disposición y el juego de sus pliegues comunican a la figura un aspecto barroquizante, pero también gran parte de su encanto. El atuendo de Jesús se compone de túnica y manto, sujeto al cuello por un broche. Llama la atención el rostro de María, enmarcado por una cabellera rizada, algo más larga que lo general en este tipo, que le cae sobre el pecho y la espalda, redondeado y de rasgos menudos, que le da cierto aspecto de muñequita.

Con relación a la imagen de Roncesvalles supone un cambio: el equilibrio entre majestad y gracia que veíamos en aquélla se ha roto a favor de la segunda; el deseo de conseguir una obra grata, humanamente hablando, se impone a lo puramente devocional.

Virgen Blanca
San Juan Evangelista de Huarte-Pamplona



Palacio de Arazuri.

El de Arazuri es posiblemente el ejemplar más representativo y mejor conservado de castillo-palacio navarro, dentro de una estructura todavía medieval. Primitivamente, pudo ser una torre fuerte aislada, a la que posteriormente se habrían añadido cortinas de muro y torres menores en los ángulos.

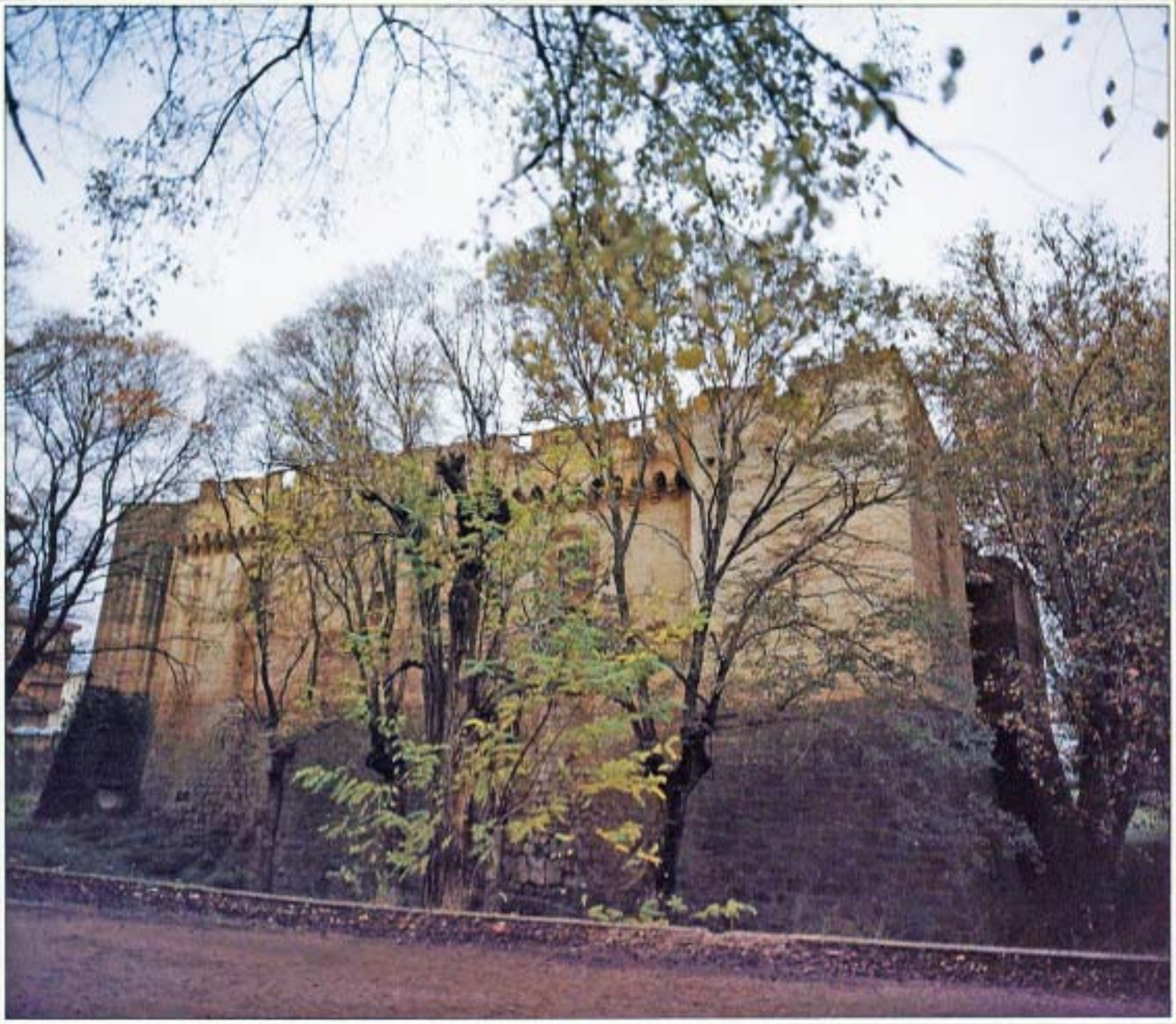
Perteneció a don Lancelot, patriarca y protonotario del papa Luna y administrador apostólico del Obispado de Pamplona, muerto en 1420, y posteriormente al tesorero Juan de Monreal. A raíz del matrimonio de doña Luisa de Arazuri y Monreal con don Juan de Beaumont y Navarra, pasó a la noble casa de los Beaumont. Cuando la conquista de Navarra en 1512 por Fernando el Católico, sirvió de avanzadilla a las tropas del duque de Alba. En la tentativa de recuperación del trono llevada a cabo por don Juan de Labrit ese mismo año, también se alojó allí circunstancialmente el destronado monarca navarro.

A mediados del siglo XVI se hicieron en el castillo obras importantes, particularmente en el lienzo de muralla que mira hacia Orcoyen, en la capilla, en la caballeriza, y también, según declaraba el cantero Pedro de Iturgaiz, en la «torre grande que da al río».

La planta del edificio es rectangular, con torres cuadradas en los cuatro ángulos. La del homenaje es de mayor elevación, posee ladroneras con matacanes en el muro y está en parte coronada por un airoso adarve. De las torres menores, dos se cubren con tejado a cuatro aguas y la tercera, descubierta en la actualidad, es parecida a la del homenaje. El lienzo que alberga la zona residencial posee al exterior un adarve corrido con matacanes, construido –según se cree– por Martín Périz de Estella, uno de los artífices del palacio de Olite.

El amplio patio de armas tiene un aljibe, del que dice una descripción de 1788 que suministraba «abundante y rica agua». Según Altadill, hacia 1935 subsistían aún los calabozos subterráneos con sus cadenas y argollas para sujetar prisioneros.

Este interesante conjunto fue declarado Monumento Histórico-Artístico con fecha 6 de octubre de 1966.



Castillo de Marcilla.

Este hermoso ejemplar de castillo señorial se edificó posiblemente al final del reinado de Carlos III el Noble. En 1424 el rey cedió materiales para las obras a mosén Pierres de Peralta, y poco después le otorgó mil libras con el mismo fin. Por su parte, Juan II y doña Blanca le dieron el señorío de la villa. Desde 1513 fue el castillo cabeza del marquesado de Falces, uno de los más dilatados señoríos del Reino. La antigua armería del castillo contenía numerosas adargas, petos, celadas y todo género de armas y arneses, entre ellos la armadura de mosén Pierres, siniestro personaje que en 1469 asesinó al obispo de Pamplona. En la cámara del marqués se guardaba la *Tizona* del Cid, y en la capilla, «un dinero de los que fue vendido Nuestro Señor». Cuenta la leyenda que la marquesa doña Ana de Velasco impidió en 1516 la demolición del castillo, enfrentándose valerosamente a las gentes de armas del coronel Villalba.

Recientemente se han emprendido obras de restauración, que es de desear devuelvan a la fortaleza su primitiva prestancia guerrera.





Cerco de Artajona.

El *Cerco* de Artajona es uno de los pocos recintos fortificados medievales conservados en Navarra. Lo configuran doce torres de planta cuadrada, unidas entre si por lienzos de muro por los que antiguamente discurría el camino de ronda. La muralla se adapta a la forma alargada del cerro sobre el que se asienta, y las lineas básicas de su estructura siguen el trazado de la primitiva construcción, erigida entre los años 1085 y 1110 por los canónigos de Tolosa de Francia.

En el siglo XIV hubo de ser reedificada buena parte del recinto, a causa del deterioro sufrido con el paso del tiempo y la acción de las guerras. Hacia 1380 hay constancia documental de obras importantes, realizadas ya con arreglo a los cánones de la arquitectura militar gótica. Por entonces se produjeron derrumbamientos parciales en las murallas. El propio rey decía en un documento de 1381 que «agora poco tiempo ha, lis es caydo grant partida del muro de lur fortaleza, et les costará mucho de refacer et reparar aqueill...».

La iglesia de San Saturnino, reconstruida a fines del siglo XIII sobre un templo románico anterior, fue planeada desde sus orígenes como baluarte principal del recinto. Sobre las bóvedas de la nave se le habilitó un camino de ronda, al que se accedía por escaleras de caracol alojadas en el interior de unas torrecillas cilíndricas. Existía también un aljibe o depósito de agua para caso de necesidad. La torre de la iglesia, cuya estampa recia y guerrera data del siglo XIV, servía de cuerpo de guardia y calabozo. Para este último fin disponía de una siniestra mazmorra, a la que los documentos de hacia 1500 llamaban «la ciega».

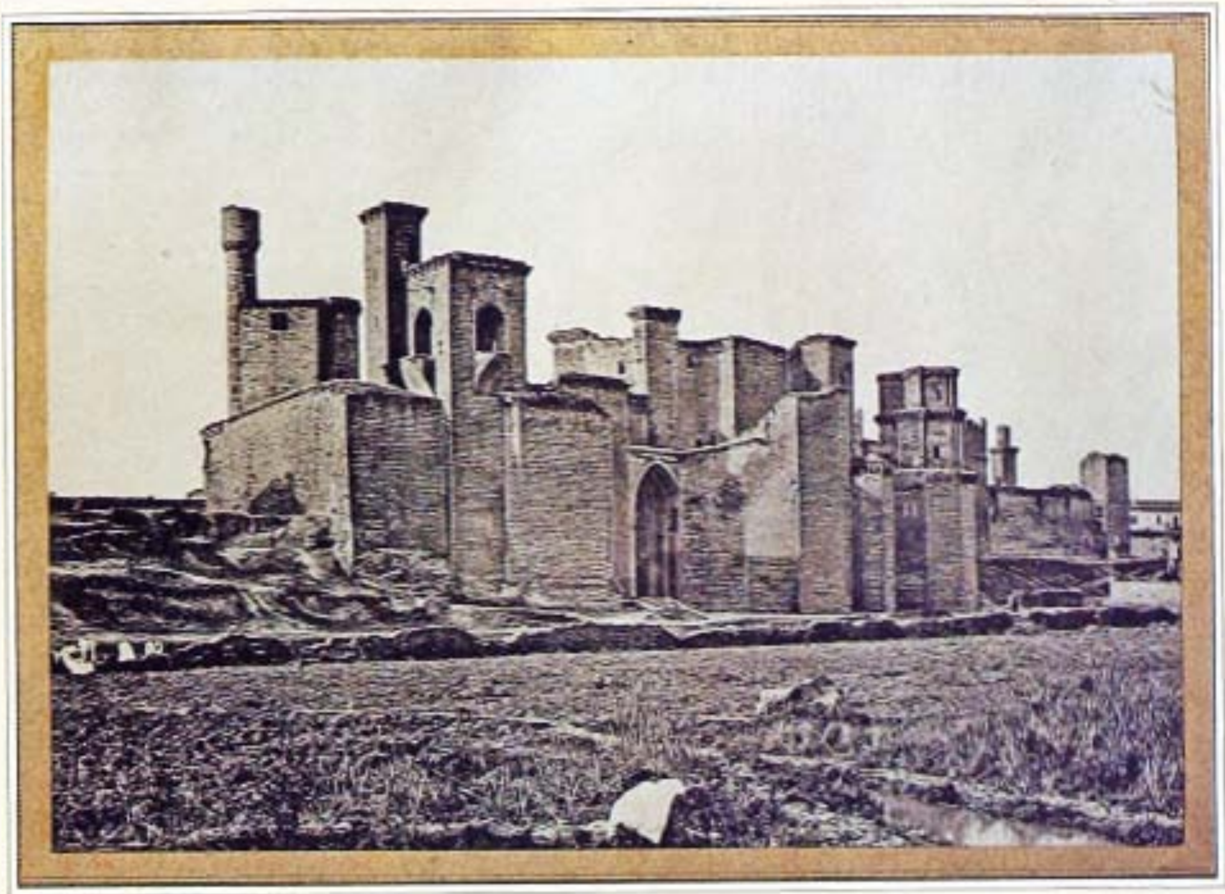
Tras la conquista de Navarra vinieron tiempos de abandono, e incluso pleitos y altercados con vecinos que se llevaban la piedra de los viejos muros para aprovecharla en sus casas o para cercar heredades.

En tiempos todavía recientes se llevaron a cabo obras de consolidación en el recinto, y se repuso el almenado desaparecido en el remate de las torres.

Hacia 1420. Carlos III el Noble hizo edificar en Tafalla un suntuoso palacio gótico, similar al de Olite. Estaba dividido en cuatro zonas claramente diferenciadas: la plaza del palacio, el llamado *pavado* con su patio central, el jardín de abajo, y el jardín de arriba o del cenador del rey. Exteriormente, hacia el camino real, rodeaba el conjunto una muralla de piedra, flanqueada a trechos por trece torreones.

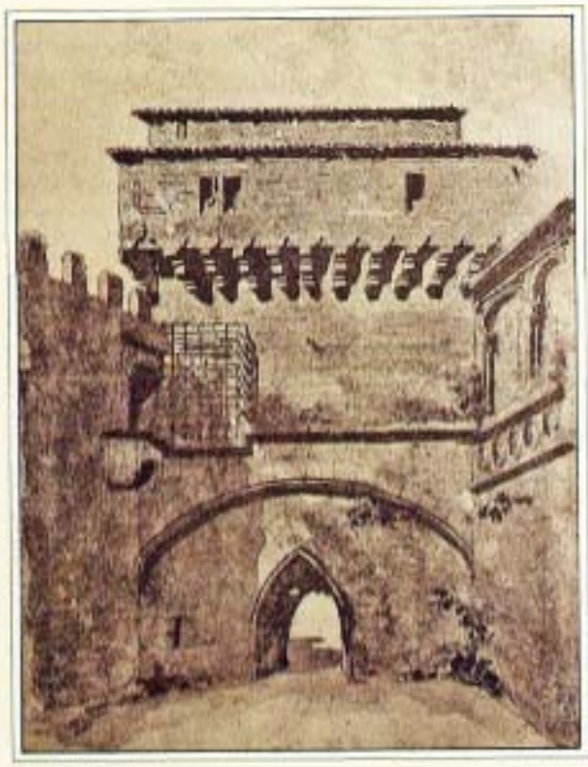
Entre los dos jardines, separándolos, había un pasaje llamado la *esperagrana*, al final del cual se alzaba una recia torre cuadrangular de piedra sillar, coronada por matacanes, llamada la torre de Ochagavía. En 1544, los canteros Martín de Larrarte y Juan de Regil la tasaron en 910 ducados. Por entonces tenía derruido parte del tejado, aunque se conservaban en él varias veletas. Su planta medía 11 varas de largo por 8 de ancho.

La torre todavía se mantenía en pie en 1865, fecha en que el dibujante Serra realizó –para la obra de Madrazo *Navarra y Logroño*– este bonito grabado que hoy tiene un indudable valor testimonial. Pocos años después, con ocasión de la Guerra Carlista, sería demolida junto con lo poco que aún quedaba en pie del antiguo palacio de nuestros reyes.



Palacio Real de Olite. (Según Madrazo, 1886).

Palacio Real de Tafalla
(Según Madrazo, 1886).



De sangre francesa por sus cuatro costados, Carlos II (1349-1387) heredó de su madre el reino de Navarra, y de su padre el condado de Evreux y otros señoríos en Normandía y en las proximidades de París. Casado él mismo con la hija del nuevo rey capeto Juan II, parecía destinado a ser el príncipe más influyente de la corte francesa. Sin embargo, su enfrentamiento a muerte con Carlos de La Cerda, favorito de Juan II, marcó para siempre su destino, convirtiéndole en el enemigo más implacable y tenaz de los monarcas de las flores de lis. En el marco general de la guerra de los Cien Años, lógicamente firmó acuerdos con los ingleses, para los cuales los dominios de Carlos II en Normandía poseían un interés estratégico fundamental.

Su reino de Navarra, por otra parte, le comprometió en las guerras entre Pedro el Cruel de Castilla y Pedro IV de Aragón. Para complicar más las cosas, el enfrentamiento entre Inglaterra y Francia se corrió a la península, cuando estas dos potencias apoyaron respectivamente al Cruel y a su hermanastro y rival Enrique de Trastámara. Situado en el centro de este torbellino, Carlos II no podía permanecer neutral y el triunfo final del de Trastámara (1369) le colocó en situación muy desventajosa. Cuando en 1378 intentó romper este cerco, sufrió un descalabro definitivo, pues mientras sus tierras navarras eran invadidas por los castellanos, el rey francés le arrebataba sus últimas posesiones normandas, sin que los ingleses pudieran prestarle una ayuda eficaz.

Escarmentado por el saldo negativo de la obstinada política de su padre, Carlos III (1387-1425) mantuvo durante todo su reinado una actitud muy diferente, decidido a resolver por la vía pacífica las secuelas de los pasados conflictos. Este propósito se vio favorecido por la nueva coyuntura internacional, al entrar la guerra de Cien Años en una fase de relativa distensión. En este contexto, gracias a las excelentes relaciones que venía manteniendo con el nuevo rey Juan I de Castilla, cuñado suyo, obtuvo la devolución de las fortalezas que los castellanos ocupaban desde la invasión de 1378. De modo semejante, mediante pacientes negociaciones, resolvió finalmente los pleitos pendientes con la corte francesa, renunciando a las posesiones normandas a cambio de las rentas del ducado de Nemours.

Su predilección por los arreglos pacíficos se demostró también en el Privilegio de la Unión (1423), por el cual los tres núcleos urbanos de Pamplona se fusionaban en un único municipio.

Los cuantiosos recursos económicos que su padre destinó a su costosa política exterior y los consiguientes gastos bélicos, Carlos el Noble pudo emplearlos en la construcción de los palacios de Tafalla y, sobre todo, de Olite. Desaparecido el primero, las ruinas monumentales del segundo, que han venido restaurándose últimamente, son testimonio elocuente del fausto y magnificencia de la vida cortesana de aquel monarca.

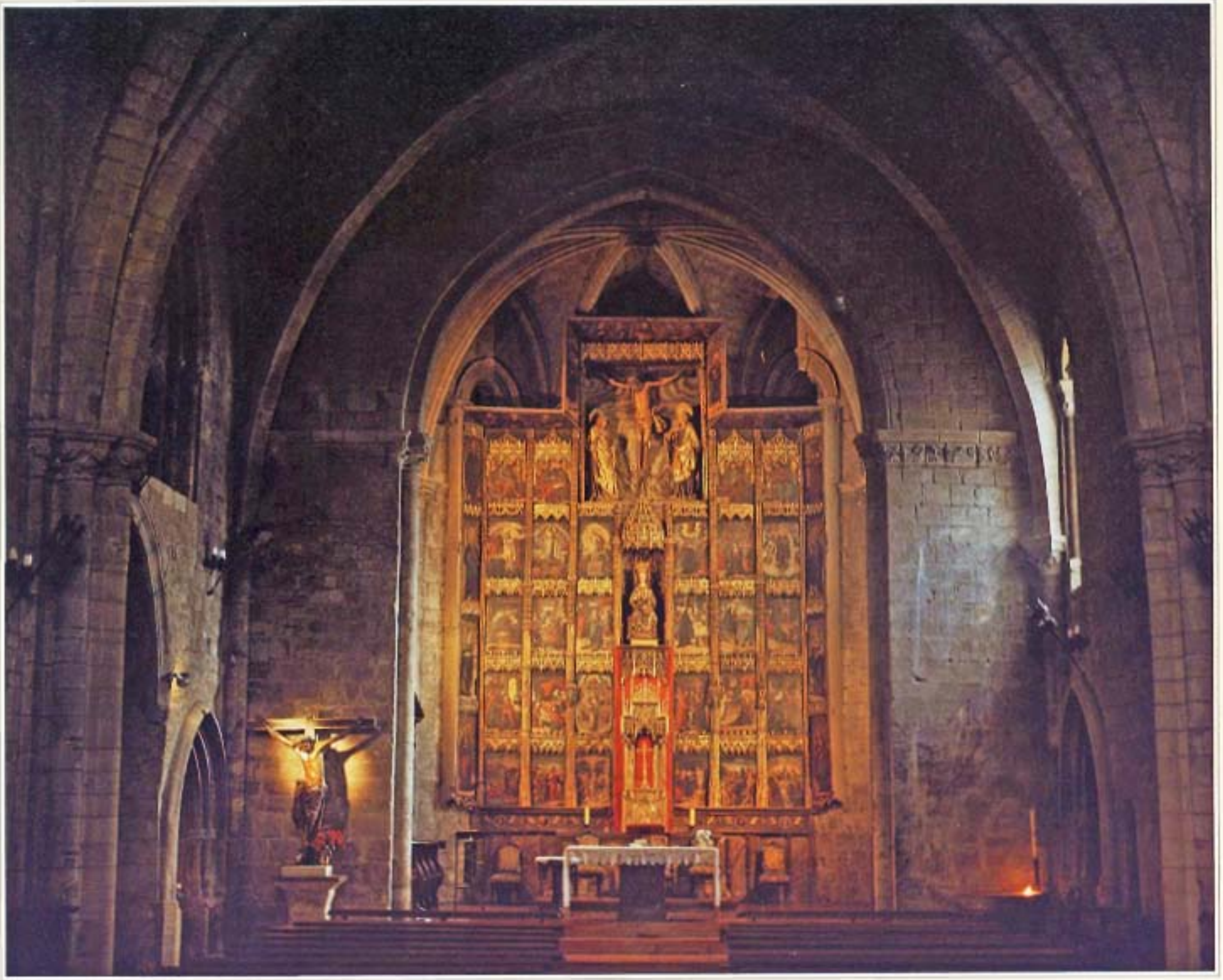


Palacio Real de Olite en 1842. (Según Villa Amil).

Si la incuria, el paso del tiempo y los avatares de las guerras pudieron provocar la ruina del palacio de Olite, fue sin duda porque mucho antes, durante todo el siglo XV, entró en crisis el propio entorno social, el reino navarro, del cual la corte de Olite fue epicentro bajomedieval. Viejas querellas surgidas en Ultrapuertos, por lo menos en el siglo XIV, dieron nombre a dos bandos nobiliarios, beamonteses y agramonteses, que eran en realidad nuevos y poderosos clanes formados en torno a segundones y bastardos de la casa real y que acabaron albergando en su seno a todo tipo de gentes y grupos. Su poder neutralizó al trono y utilizaron la disputa de Juan II y su hijo el Príncipe de Viana por la corona como medio para realizar sus ambiciosos planes, llevando al reino a una guerra civil intermitente desde 1450 a 1521. La inestabilidad social y la crisis económica, difícilmente mensurables, acompañaron a la guerra. El despojo que sufrió el real patrimonio, las dificultades de la hacienda, la endeblez e inconsistencia del ejército real y la ruina de la administración, dividida entre los dos bandos, debilitaron de tal forma a la monarquía navarra que, aunque lo intentó a finales de siglo, no pudo detener la descomposición del reino. El desenlace de la crisis fue la incorporación a la corona de Castilla en 1512.



Pórtico y portada de Santa María de Olite.



Santa María de Olite.

La iglesia parroquial de Santa María de Olite fue iniciada en la primera mitad del siglo XIII en un estilo gótico muy sencillo, obediente al tipo de una sola nave, bastante ancha, de tres tramos abovedados con crucería simple y cabecera poligonal más estrecha que el resto. La riquísima portada denota la influencia de los talleres parisinos del siglo XIII y la participación de diversos escultores, más arcaizantes los del tímpano, presidido por Santa María entronizada, y más avanzados los del apostolado situado en los laterales bajo arquerías coronadas por agudos gabletes, según modelo que se repite en otras portadas navarras de finales del XIII, tales como San Saturnino de Artajona y el Santo Sepulcro de Estella. Un elegante atrio precede a la iglesia: sus armas heráldicas y el estilo de las dos estatuas que adornan su puerta de ingreso –Nuestra Señora con el Niño y doña Blanca de Navarra– permiten datarlo a comienzos del segundo cuarto del siglo XV.

En el interior la capilla mayor se decora desde 1515 con un gran retablo que ha sido atribuido al pintor aragonés Pedro de Aponte con ayuda de taller. El estilo de sus tablas denota conocimiento del renacimiento septentrional. Un hermoso crucificado en madera, del siglo XIV, y los restos de una pintura mural completan la cabecera.



Pintura mural de San Pedro de Olite. (Museo de Navarra).

La capilla de la Virgen del Campanal, situada en la parte baja de la torre campanario de la Iglesia de San Pedro de Olite, fue decorada con pinturas murales en dos etapas distintas. En la segunda –c.1340-1360– se procedió a pintar nuevamente los muros con escenas de la Infancia de Cristo y de la Vida de María, titular de la capilla, más dos personajes del Antiguo Testamento, Seth y Sansón, enmarcándose todo ello con ligeras arquitecturas y enriqueciéndolo con textos alusivos a los temas allí representados. Las dos escenas que aquí se reproducen, Anunciación y Visitación, pertenecen a este segundo ciclo y se atribuyen al convencionalmente llamado «Segundo Maestro de Olite». Basadas una y otra en el evangelio de San Lucas, constituyen un atractivo ejemplo del interés artístico que ofrece esta decoración, tanto por sus valores narrativos como pictóricos. En ambos casos aparecen sólo dos figuras al lado de arquitecturas fingidas. Los modelos elegidos son esbeltos y frágiles, de refinada elegancia en sus actitudes; los atavíos con que se visten acentúan el ritmo ondulante de sus cuerpos, al caer en pliegues suavemente hasta el suelo. Ciertos resabios de primitivismo, tales como el empleo del oro para los nimbos, queda compensado por los efectos de volumen logrados mediante un hábil empleo del claroscuro. El colorido hoy resulta bastante apagado, pero tuvo que ser intenso. Estilísticamente nos recuerda al trabajo de otros famosos muralistas navarros del siglo XIV (tales como Juan Oliver, 1330, en el refectorio catedralicio, y Roque, 1340, en el presbiterio de San Saturnino de Artajona), señalándose aquí, sin embargo, un cierto avance hacia el naturalismo trecentista.



Cáliz de Carlos «el Noble». (Museo de Navarra).

En el año 1384, el rey don Carlos III el Noble regaló este magnífico cáliz a la iglesia de Santa María de Ujué con motivo de la peregrinación a pie que hizo a este santuario navarro en compañía de la reina doña Leonor y las infantas. Su carácter de donación regia explica la presencia de las armas reales y la falta de punzones, aunque se conoce a través de la documentación que su autor fue el argentero Ferrando de Sepúlveda que lo realizó en precio de sesenta florines y tres sueldos.

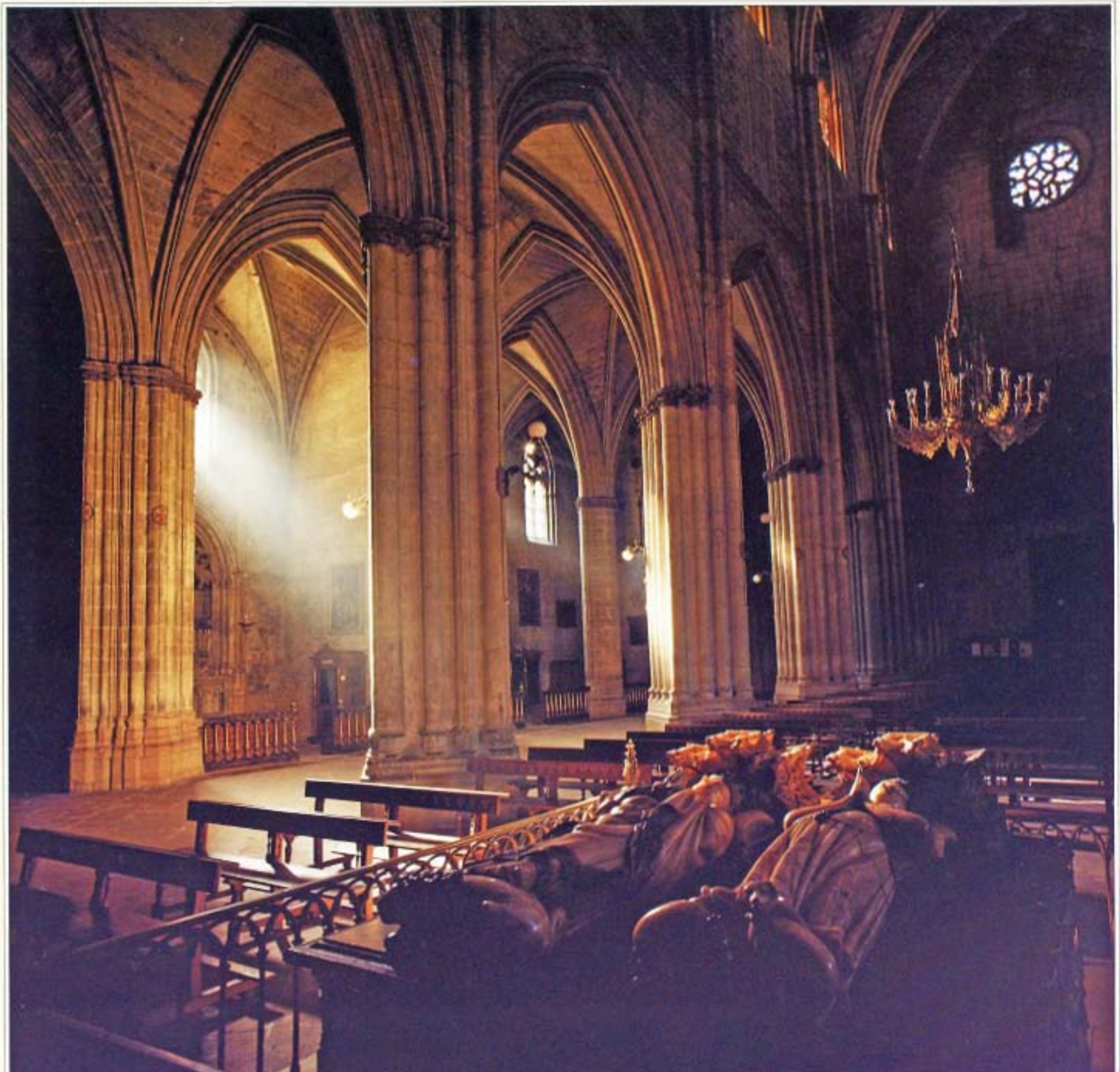
El cáliz, labrado en plata dorada con esmaltes «traslúcidos», tiene una elegante traza, enriquecida por finos motivos vegetales hechos a buril, igual que la bella inscripción en caracteres góticos donde se recuerda la fecha y el donante. A su enriquecimiento colaboran también los esmaltes de vistoso colorido aplicados en diversos puntos de la superficie. En los rombos del nudo campean las armas del monarca, alternando las cadenas de Navarra con las lises de los Evreux, mientras que la superficie polilobulada del basamento reproduce a Cristo bendiciendo. El estilo de esta última placa, semejante a otras contemporáneas de Montpellier, ha hecho dudar a la crítica sobre su procedencia.

La catedral de Pamplona es ejemplo de la vitalidad artística del reino de Navarra durante la Baja Edad Media. Construida en el emplazamiento de otra anterior, románica, que había quedado parcialmente destruida en el hundimiento de 1390, las obras se iniciaron cuatro años más tarde, reinando Carlos III de Navarra, para concluirse en el primer cuarto del siglo XVI, en tiempos de Catalina de Foix y Juan de Labrit. Entre sus primeros arquitectos hay predominio de extranjeros, como el francés Perrin de Simur, probable diseñador y primer maestro mayor de la catedral, o Jehan Lome de Tournay, maestro mayor de la obra y escultor al servicio de Carlos III y de doña Blanca de Navarra.

Arquitectónicamente corresponde a un modelo bastante original, relacionable con ejemplos ultrapirenaicos, de tres naves con seis tramos cada una, con profundas capillas entre los contrafuertes, cabecera poligonal provista de girola con capillas radiales y transepto acusado en planta y alzado. El tramo último del cuerpo de naves así como la fachada principal y las torres que la flanquean, según diseño de Ventura Rodríguez, fueron edificados en el último cuarto del siglo XVIII en sustitución de la antigua fachada románica.

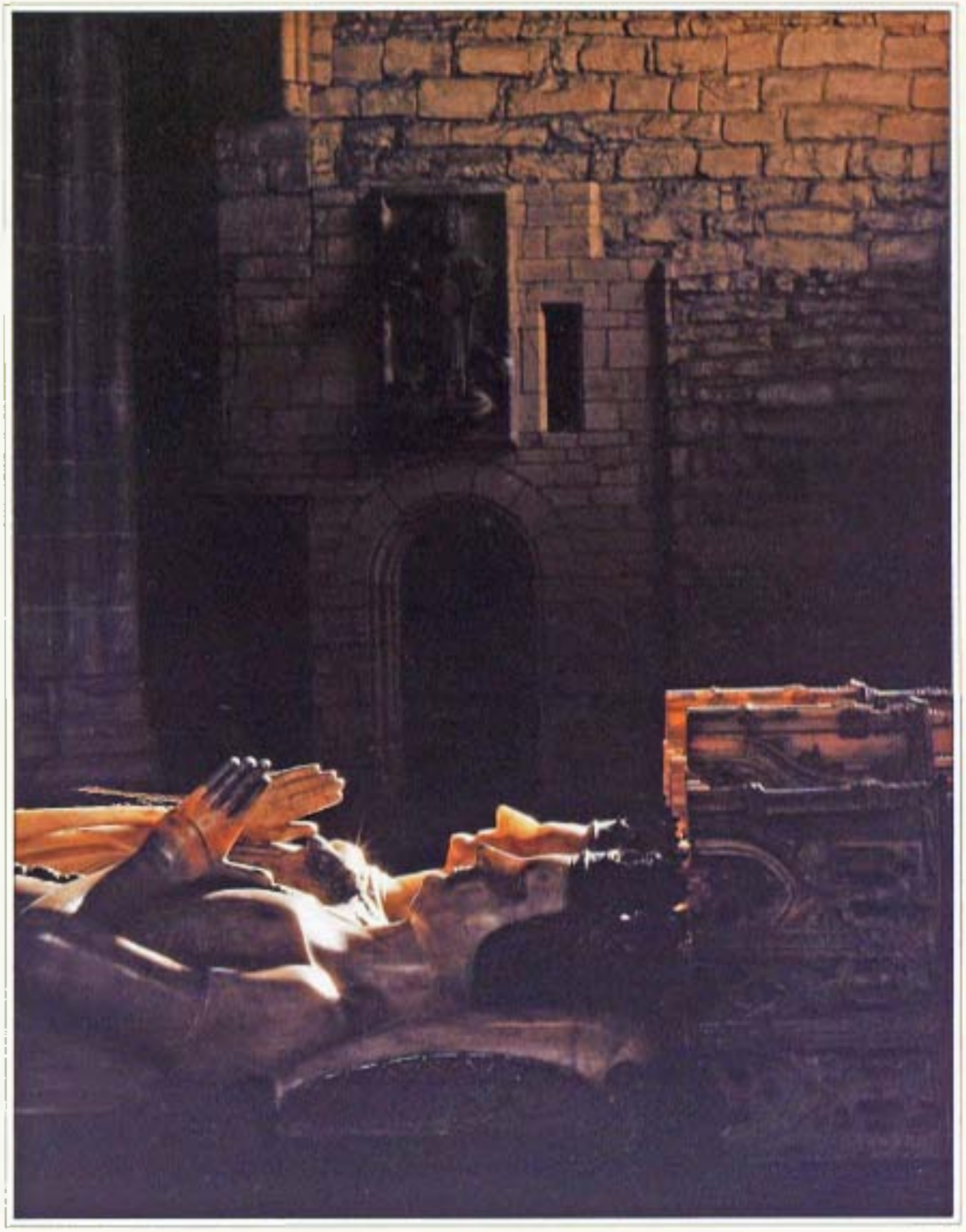
La desigual altura de las naves laterales respecto a la central, más elevada, permite abrir vanos que, si no son demasiado grandes, iluminan matizadamente el recinto. La carencia de triforio, con predominio del macizo sobre el hueco ha hecho imaginar en origen un revestimiento para los muros de pintura (de la que hubo restos en el presbiterio hoy desaparecidos) o de tapicería que amenizara la nave mayor. La cubierta es de bóveda para todos los ámbitos del templo, con crucería simple en naves, capillas y transepto, más compleja en la zona del crucero –sin cimborrio– y capilla mayor, lo más moderno, y muy curiosa en la cabecera, en donde el mismo sistema de abovedamiento abarca capillas y deambulatorio, según sistema que se encuentra en edificios del norte de Francia.

El rico mobiliario que se localiza en las distintas capillas pertenece a diferentes épocas y escuelas artísticas. Obra singular la constituye el sepulcro de los reyes Carlos III de Navarra y Leonor de Castilla, situado en el centro de la nave mayor, hecho en alabastro dorado y policromado. Fue su autor Jehan Lome de Tournay, entre 1413 y 1419, con ayuda de colaboradores, según modelos de tradición parisina-neerlandesa contemporánea, y constituye el mejor ejemplo de escultura funeraria medieval de principios del siglo XV conservado en la Península Ibérica hasta nuestros días. La huella de Jehan de Lome se refleja en otras obras de singular valor repartidas por distintos lugares de Navarra. Entre ellas cabe destacar el sepulcro de *Mosén Francés de Villaespesa*, canciller de Navarra, y de su mujer doña *Isabel de Ujué*, que se conserva en su capilla funeraria de la catedral de Tudela.

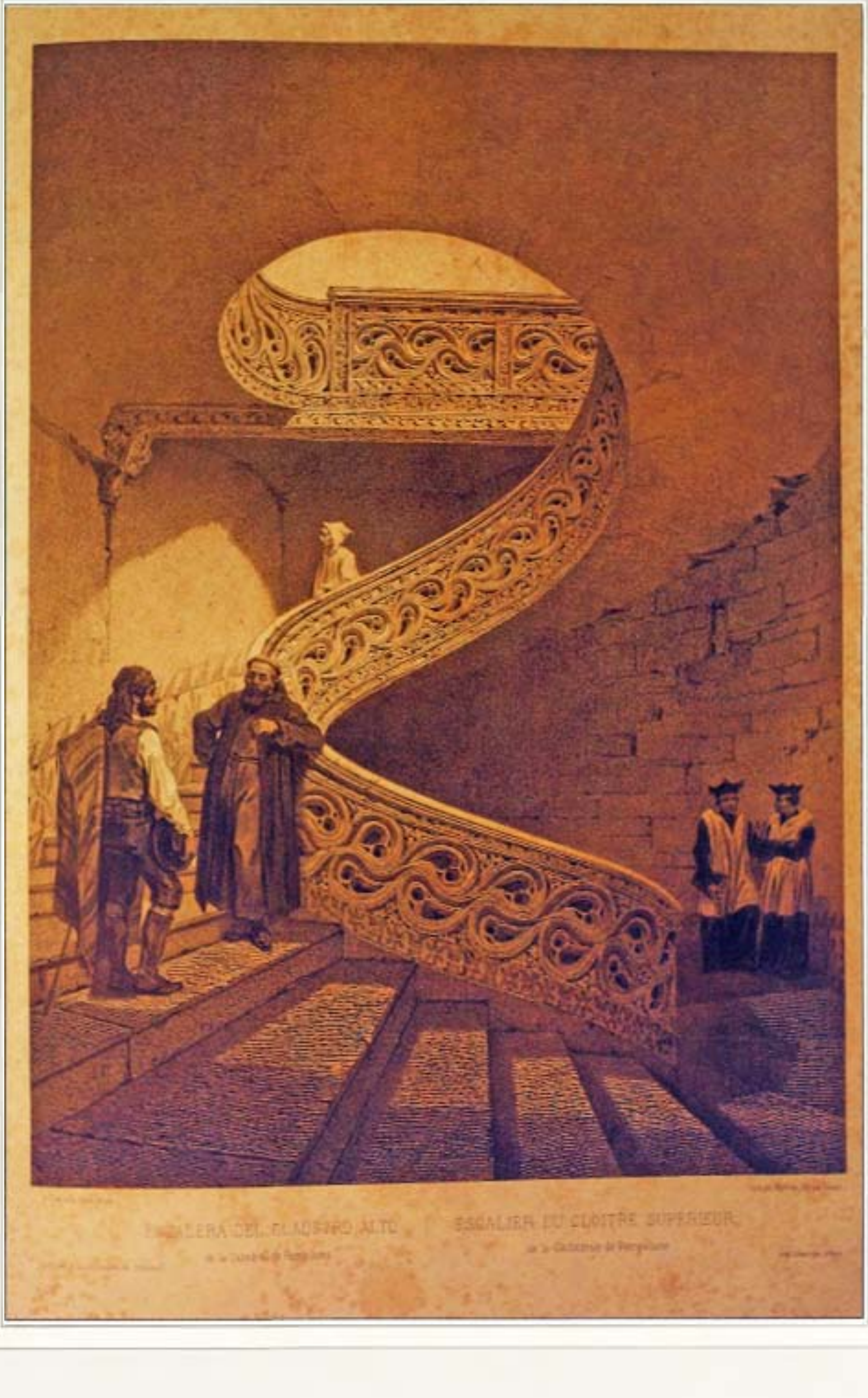


Catedral de Pamplona y sepulcro de Carlos «el Noble» y Leonor de Trastámara, reyes de Navarra.

Más que a unos reyes, el magnífico sepulcro que Jehan Lome labró en alabastro para Carlos III el Noble (1387-1425) y su mujer Leonor de Trastámara, sirvió para enterrar a todo un concepto de la realeza. El prestigio que la institución monárquica había alcanzado desde 1328 con los Evreux, gracias a la prudencia de Felipe III, a la energía autoritaria de Carlos II y al sosegado pacifismo de Carlos III, fue un capital político que sus sucesores dilapidaron a lo largo de todo el siglo XV. Su hija Blanca (1425-1441), fiel reflejo del carácter de Carlos III, no pudo frenar el vendaval histórico que supuso su marido, Juan II (1425-1479), hombre emprendedor, ambicioso, hábil, tesonero y sin escrúpulos. Supo anular las legítimas pretensiones al trono de su hijo Carlos, Príncipe de Viana, quien destacó más por sus afanes literarios y su curiosidad intelectual que por su capacidad política y diplomática y cuya trayectoria fue cuarteada siempre por el destino o por sus propias indecisiones y contradicciones. A esta usurpación de Juan II, que fue ayudado por su hija Leonor, siguieron las minorías de edad del rey Francisco Febo (1479-1483) y de la reina Catalina (1483-1512). Cuando ésta última y su marido Juan III de Albret intentaron restaurar la autoridad y el prestigio reales, era ya demasiado tarde. El deterioro de la imagen de la realeza contribuyó, y no poco, al derrocamiento de la dinastía en 1512, que es tanto como decir a la pérdida de la independencia del reino de Navarra, aunque sin mengua de su identidad política tradicional.



Detalle del sepulcro de Carlos «el Noble» y Leonor de Castilla, reyes de Navarra.



Digna del suntuoso claustro gótico de la catedral pamplonesa, la escalera que dibujó Villa Amil se aloja anchamente en el interior de un viejo torreón, cuyos orígenes se pierden, al menos, en los primeros tiempos románicos. Terminado el sobreclaustro ya en 1472, se pensó en darle un acceso más cómodo que el caracol de la Capilla Barbazana, forzosamente empinado y estrecho. La nueva escalera sería una rampa escalonada en espiral, con amplios peldaños empotrados en el muro y apoyados, en el centro, en un tambor hueco, defendido con gruesa balaustrada. Por su base corre un friso de azulejos mudéjares, entre dos fajas de entrelazos. La decoración de este antepecho, en gótico flamígero, coincide, como bien notó E. Lambert, con la del lado norte del sobreclaustro, que por entonces se rehizo. La pequeña puerta que sale al interior de la catedral, junto a la del Amparo, se hizo también entonces. La atrevida construcción se llevó a cabo en los primeros años del reinado de Catalina de Foix, a partir de 1484 y estaba concluida al terminar el siglo. Así esta escalera helicoidal de la Catedral adelanta en más de cuatrocientos años a la famosa de Momo y Maraini (1932) en los Museos Vaticanos.

Bajo esta bellísima bóveda –la más exquisita de la Catedral de Pamplona– duerme su sueño eterno el obispo Arnaldo de Barbazán. Se había terminado quizá en los primeros años de su pontificado, si es ella la «cámara nueva» citada ya en 1319. Situada en el lugar que tradicionalmente ocupa en los conjuntos monásticos medievales la sala capitular, parece que la Capilla Barbazana nunca se usó con ese destino y sí con el de consistorio y el que su nombre proclama. A Barbazán debió de gustarle para sepultura más que la impresionante y severa cripta dispuesta bajo su planta, con sus mismas dimensiones: un cuadrado de 14,20 m. de lado. La bóveda se resuelve trazando de muro a muro cuatro finos arcos que, secundados por una clara teoría de terceletes, originan una fascinante estrella de ocho puntas, en las que brilla el dorado de otras tantas asombrosas ménsulas, del más genuino gusto inglés, envidia incluso del mejor escultor barroco, desde su temprana progenie gótica. En la gran clave, donde todo converge, la Virgen Madre preside, gloriosa, el mágico recinto. Desde las claves intermedias, la vienen anunciando los profetas. Abajo, desde su pétrea tumba en el centro, Barbazán puede sentirse satisfecho.

*Escalera del sobreclaustro.
Catedral de Pamplona.
(Según Villa Amil).*



Bóveda de la capilla barbazana. Catedral de Pamplona





La capilla barbazana, que por fuera presta a la catedral su fisonomía más típica, se llama así, porque desde el año 1575, aproximadamente, se atribuye su construcción al obispo Arnalt de Barbazán (1318-1355) y porque en ella está enterrado su cuerpo incorrupto. Hoy se pone en duda tal atribución, ya que consta que, al menos desde 1291, se venía labrando el claustro, precisamente por esa parte. De ahí que el profesor Iñiguez piense que el obispo destinó a capilla sepulcral la sala capitular que ya estaba comenzada. Queda en pie el segundo motivo, puesto que al menos desde 1383 se conserva en ella su sepultura.

Su personalidad era destacadísima. Su episcopado fue el más largo y brillante del siglo. Mitad obispo, mitad señor feudal, tan pronto aparece ocupado en asuntos pastorales como militares. Originario de una noble familia de la Bigorra (Francia), de Barbazan-Dessus, cerca de Tarbes, era canónigo de Pamiers y sólo estaba ordenado de menores, cuando Juan XXII le ofreció la mitra de Pamplona (12-1-1318).

Aquí se encontró con un problema gravísimo. Muchos burgueses de la ciudad no soportaban ya el señorío temporal de la iglesia. Sus diferencias habían dividido a los barrios y desembocado en la guerra de la Navarrería (1276), en la que este barrio quedó convertido en ruinas. Desde entonces se venía gestionando un arreglo con la corona, pero todos los convenios saltaban hechos pedazos. Con motivo del viaje del obispo a la corte francesa al frente de una embajada para jurar por rey de Navarra a Felipe el Luengo, la iglesia de Pamplona quiso zanjar la cuestión de una vez por todas. El y tres canónigos fueron autorizados para negociar la ejecución del convenio de 1291, modificarlo o ajustar uno nuevo (11-6-1319).

Abandonando la idea de condominio, que había inspirado los convenios anteriores, se optó por la renuncia total al señorío temporal en los cuatro barrios de Pamplona, en los castillos de Oro y Monjardín, y en las villas de Villamayor, Azqueta, Urbiola, Luquin, Adarreta y Yunquiru, a cambio de 500 libras anuales de renta y del patronato de las iglesias de Lerín, Miranda, Cáseda, Peralta, Cirauqui, Baigorri, Villatuerta y Villamayor (1319-1320). El obispo consiguió, además, la donación de tres arinzadas de tierra para ampliar el palacio episcopal de la Navarrería. Así se cortó de raíz toda disputa y se inauguró una era de colaboración amistosa entre la corona y la mitra, sólo perturbada esporádicamente por el Amejoramiento del Fuero, la condena del hereje Milón de Bragerac, el palacio episcopal, la ley contra la mano muerta y la cruzada de Algeciras, en la que el obispo no quiso acompañar al rey.

Libre de las preocupaciones del señorío temporal, el obispo pudo dedicarse más intensamente a los asuntos pastorales. Seis veces reunió a su clero en sínodo diocesano, superando a todos sus antecesores y sucesores. En el último de ellos (1354) publicó un compendio de Teología en lengua vulgar para uso de los clérigos ignorantes del latín. Completado en algunos puntos en 1500, continuó siendo la base de la formación de un gran sector del clero aún en el siglo XVI.

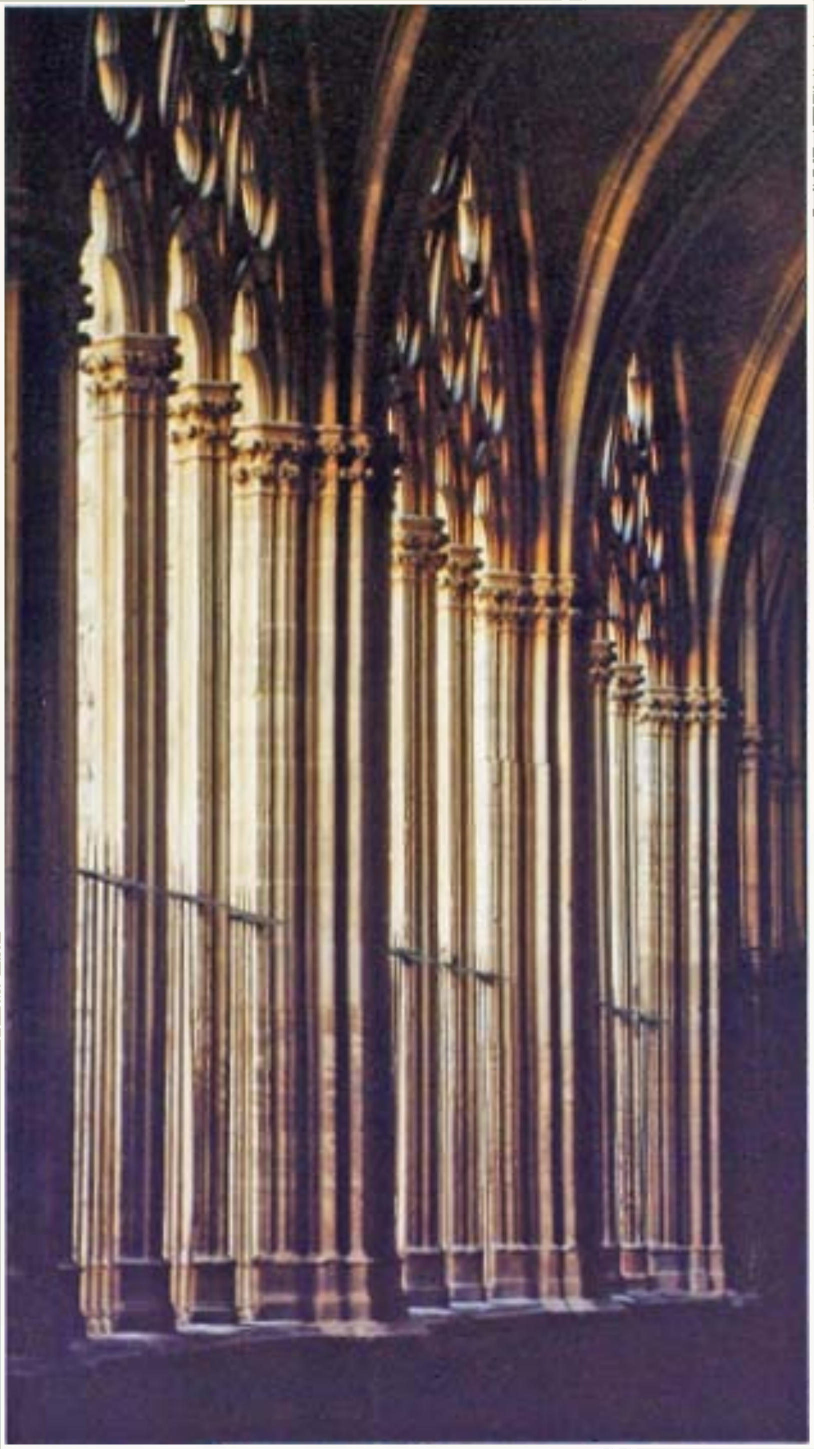
Sin pretenderlo, contribuyó más que nadie a la emancipación del cabildo catedral, que aspiraba a sustraerse a la obediencia del obispo. La sentencia que el metropolitano de Zaragoza pronunció contra Barbazán (24-11-1321), constituye un hito en la historia de la exención del cabildo. Luchó contra el poderoso monasterio de Montearagón, que pretendía suplantar la jurisdicción episcopal en las iglesias de Olite, Ujué, Funes, Larraga, Ibero, Marcilla, Milagro, Mélida, Pitillas, Santacara, Rada, Murillo el Fruto, Villafranca y Peñalén. Ganó varias sentencias, recuperando parte del terreno perdido por sus antecesores.

Asistió a casi todos los concilios que se celebraron en la nueva provincia de Zaragoza desde su erección (13-12-1318). Concurrió también al concilio nacional de Valladolid, convocado por un legado pontificio para levantar el nivel intelectual y moral del clero.

Fomentó el canto pausado y devoto del oficio divino en la catedral por medio de una Regla, que todavía en el siglo XVI gozaba de elevado prestigio. Fundó en la catedral las cofradías del Corpus y Santa Catalina. Por primera vez hizo consignar en un libro los ingresos anuales de la mitra, que oscilaban en 7.000 libras, pero se desconocen sus gastos, en los que entraban los cantores de su capilla, los juglares que le visitaban, el halconero y otros subalternos, en gran parte extranjeros.

Cuando falleció (6-11-1355), dejaba la diócesis mejor organizada y más floreciente. A seis siglos de distancia, su recuerdo permanece todavía vivo. Varias de sus alhajas salieron camino de Aviñón en virtud del derecho de espolio. Diez preciosos anillos quedaron en Navarra.

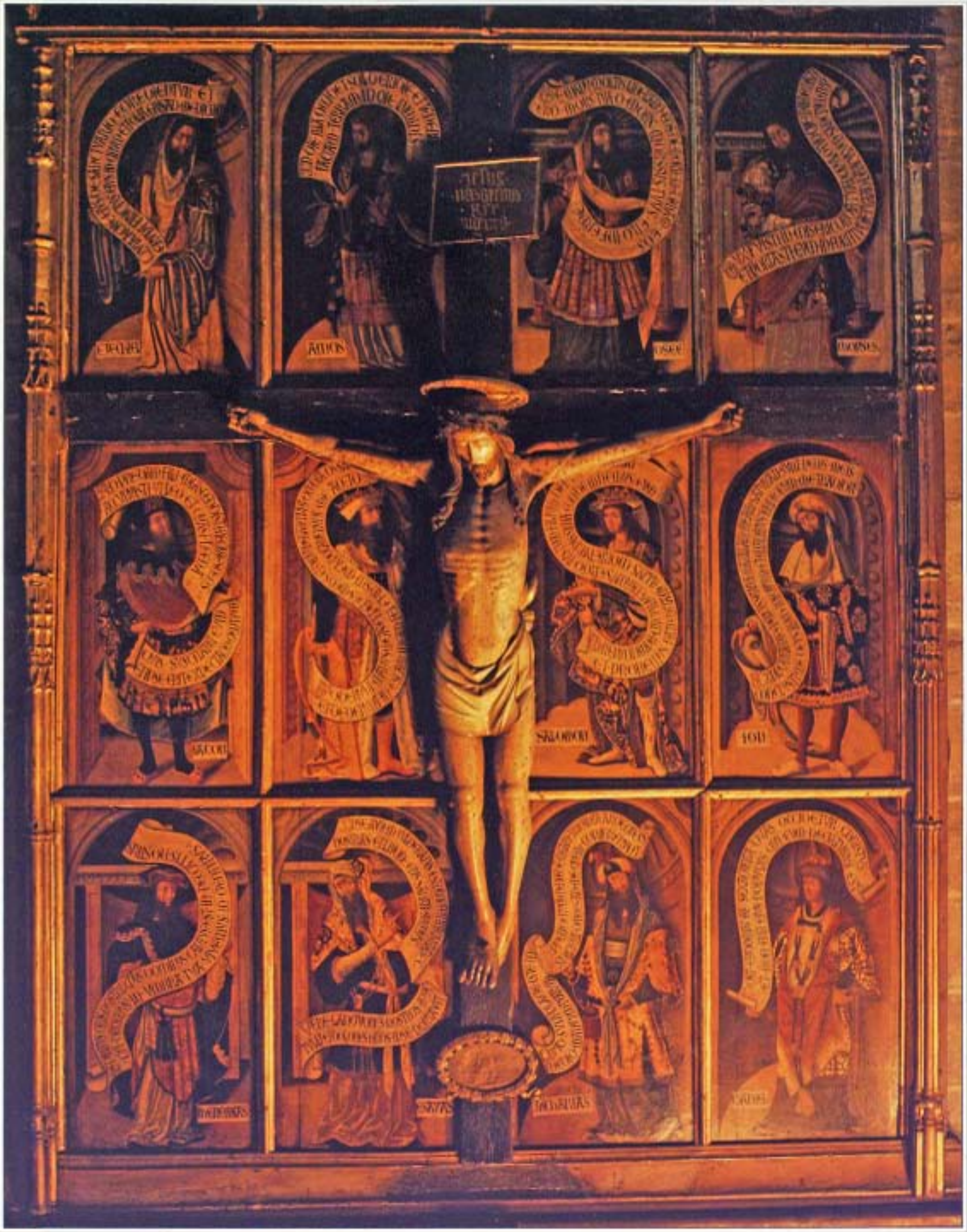
Catedral de Pamplona, desde la Media Luna.



Claustro de la Catedral de Pamplona.

El claustro gótico de la catedral de Pamplona y las dependencias canonicales que lo flanquean constituyen uno de los conjuntos más hermosos y ricos de la arquitectura medieval europea. Edificado durante casi dos siglos (c. 1277-1472) merced al mecenazgo de reyes, prelados, nobles y particulares, con la colaboración de artistas internacionales, es ejemplo del nivel cultural alcanzado por el reino de Navarra durante la Baja Edad Media. De planta cuadrada y notables proporciones, con galerías abovedadas con crucería simple y sobreclaustro, lo más destacable son los amplios ventanales abiertos al jardín interior, de fina tracería trecentista, coronados por agudos gabletes. En él capiteles, ménsulas y claves se decoran con esculturas finamente talladas. En el lado oriental, por donde se debió comenzar, se encuentran la capilla funeraria del obispo don *Arnaldo de Barbazán*, a quien se atribuyen, además, el refectorio, pintado por Juan Oliver, y la cocina. Por la misma fecha o algo antes se labraría la puerta de Nuestra Señora del Amparo, con su tímpano de la Dormición que complementa, iconográficamente, la Puerta Preciosa. De fecha posterior son dos notables sepulcros. El primero, del obispo don *Miguel Sanchiz de Asiain* (1357-1364), refleja, la llegada de influencias sienesas a través de Aviñón, y el segundo, de don *Pere Arnaut de Garro* y su mujer doña *Johana de Beunça*, manifiesta la impronta del taller de Jehan Lome de Tournay.

El espléndido florecimiento de la pintura mural en Navarra durante el siglo XIV tiene su continuidad en la pintura sobre tabla de la centuria siguiente. Abundan los retablos realizados por pintores de diferente procedencia y estilo que trabajan en Navarra a lo largo del siglo XV y comienzos del siglo XVI. De Zaragoza viene Bonanat Zahortiga que lleva a cabo, en 1412, un retablo por encargo de don Francés de Villaespesa para su capilla funeraria en la catedral de Tudela. Dedicado a Nuestra Señora de la Esperanza, es un hermoso ejemplo del estilo gótico internacional. Al estilo llamado convencionalmente hispano-flamenco, de la segunda mitad del siglo XV, pertenece el retablo del Santo Cristo, de Caparroso, hoy en una capilla de la Catedral de Pamplona. Con una gran originalidad de factura, presenta dieciséis figuras de profetas, en pie, ante un fondo arquitectónico (alguno casi renacentista), con sus correspondientes filacterias identificadoras. Su actitud declamatoria y la vistosidad de sus atavíos denotan la influencia del teatro religioso de la época. La talla del Crucificado, que ocupa el centro, es una bella imagen de Cristo muerto, de gran expresividad en su patetismo, acorde con la iconografía de la decimocuarta centuria. Escultura y pintura realizadas por artistas no documentados, muy dentro de la corriente septentrional del último gótico europeo, no relacionables con lo hasta ahora conocido en Navarra para esa fecha.



Retablo
del Cristo de Caparroso.
Catedral de Pamplona.



Detalle del retablo de la Esperanza. Catedral de Tudela.



Detalle del sepulcro del Canciller Villaespesa. Catedral de Tudela.

Esta pequeña virgencita perteneciente a la iglesia parroquial de la localidad de Cortes es una de las piezas más bellas y originales de la imaginería mariana que se pueden encontrar en nuestra región. No es, sin embargo, originaria de ella, ya que, al igual que las de Huarte y Roncesvalles, fue importada, si bien en este caso su lugar de procedencia no es Francia sino los Países Bajos, concretamente la ciudad de Malinas. El origen malinés de nuestra escultura, patente –como veremos– en sus características formales y estilísticas, está asegurado por la presencia de la letra M en el frente sobre la orla del manto.

Los talleres escultóricos malineses, que inician su actividad a mediados del siglo XV, tendrán como producción típica unas estatuillas de pequeño tamaño y tema femenino –preferentemente Vírgenes con Niño–, denominadas «Poupées» de Malinas. En todas ellas encontramos unos rasgos físicos muy característicos y un tipo de indumentaria común, que se encuentran perfectamente ejemplificados en la Virgen de Cortes.

El rostro es redondeado, con mejillas llenas, cejas curvas bien dibujadas, ojos pequeños, y nariz y boca menudas, dominado todo ello por una frente amplia y abombada.

El atuendo se compone siempre de las prendas que vemos en esta obra: las faldetas, perceptibles sólo por la parte inferior, la saya –traje de encima muy ajustado al cuerpo–, la camisa, visible a través del escote cuadrado de la saya, y el manto, cruzado por delante a modo de delantal. También el curioso tocado –«brioche»– en forma de rollo es característico de este tipo de imágenes.

Su policromía a base de oro con algunos toques de color en las orlas es la habitual en las tallas malinesas.

En cuanto a la cronología de esta imagen, una teoría tradicional, muy arraigada, la suponía regalo de la reina doña Blanca al pueblo de Cortes al regreso de su peregrinación al Pilar de Zaragoza en 1433. Pero esta tesis debe ser desechada, pues la producción de los talleres malineses, de los que esta obra procede, empieza con posterioridad, a partir de mediados de siglo. Teniendo en cuenta la trayectoria de tales talleres y la estrecha semejanza de esta Virgen con sus creaciones de fines del XV e inicios del XVI, cabe situarla hacia 1500.



Virgen de Cortes.

El antiguo palacio real de Sangüesa es conocido popularmente como «palacio del Príncipe de Viana». De la primitiva estructura cuadrangular con patio de armas central, nos ha quedado únicamente el lienzo exterior, flanqueado por dos torres almenadas, que formaba parte de la muralla medieval. Dice una descripción de 1519: «...hay otro cuarto apegado a la muralla de la dicha villa, muy bien labrado de cantería con dos torres hermosas de cal y canto a los dos lados». Estas torres se obraron en 1360 para adaptarlas a la función residencial del palacio. Una de ellas fue reparada por el rey don Juan de Labrit, que habilitó en su interior «un razonable aposento» para sus estancias en Sangüesa.

Tras la conquista de Navarra, el palacio se destinó a alojamiento de las gentes de guerra, que hicieron fuego aprovechando las maderas y ocasionaron graves desperfectos. En 1519 se hizo un detallado informe sobre el estado del edificio, con vistas a encontrarle un comprador. Por entonces estaba lleno de goteras, varias salas caídas y el maderamen podrido. Las obras más precisas para habilitarlo se calculaba que pasarían de los 6.000 ducados. Nadie lo quiso. Unos años más tarde, en 1570, se demolió en parte para construir la casa consistorial.

En los años sesenta, una acertada excavación devolvió al palacio el foso exterior que tuvo en época medieval.

El infante Carlos, hijo de Juan II de Aragón y de la reina doña Blanca, nació en Peñafiel en 1421. Muy pronto su madre lo trajo a Navarra, donde creció en la corte de su abuelo Carlos III, que creó para él el Principado de Viana en 1423. Muy joven casó con Agnes de Clèves, que murió sin darle descendencia. Hombre de su tiempo, el Príncipe tuvo amores con dos damas: Brianda de Vaca y María de Armendáriz.

Al morir doña Blanca, Juan II casó por segunda vez con Juana Enríquez y, según las capitulaciones matrimoniales, debió entonces haber renunciado a la corona en favor de su legítimo heredero. No lo hizo, y dio lugar con ello a las turbulentas luchas civiles que a partir de 1450 ensangrentaron el reino. Agramonteses, partidarios de don Juan, y beaumonteses, partidarios del Príncipe, harían posible, andando el tiempo, la conquista de Navarra por los castellanos.

Fue el Príncipe ducho en el manejo de las armas, como tuvo ocasión de mostrar en las luchas contra su padre, pero no descuidó el campo de las letras. Es autor de una *Crónica de los Reyes de Navarra* y de una traducción de la *Etica* de Aristóteles.

Murió en Barcelona en 1461 y fue enterrado en el monasterio de Poblet.



Palacio del Príncipe de Viana en Sangüesa.



Don Carlos,
primer Príncipe de Viana.



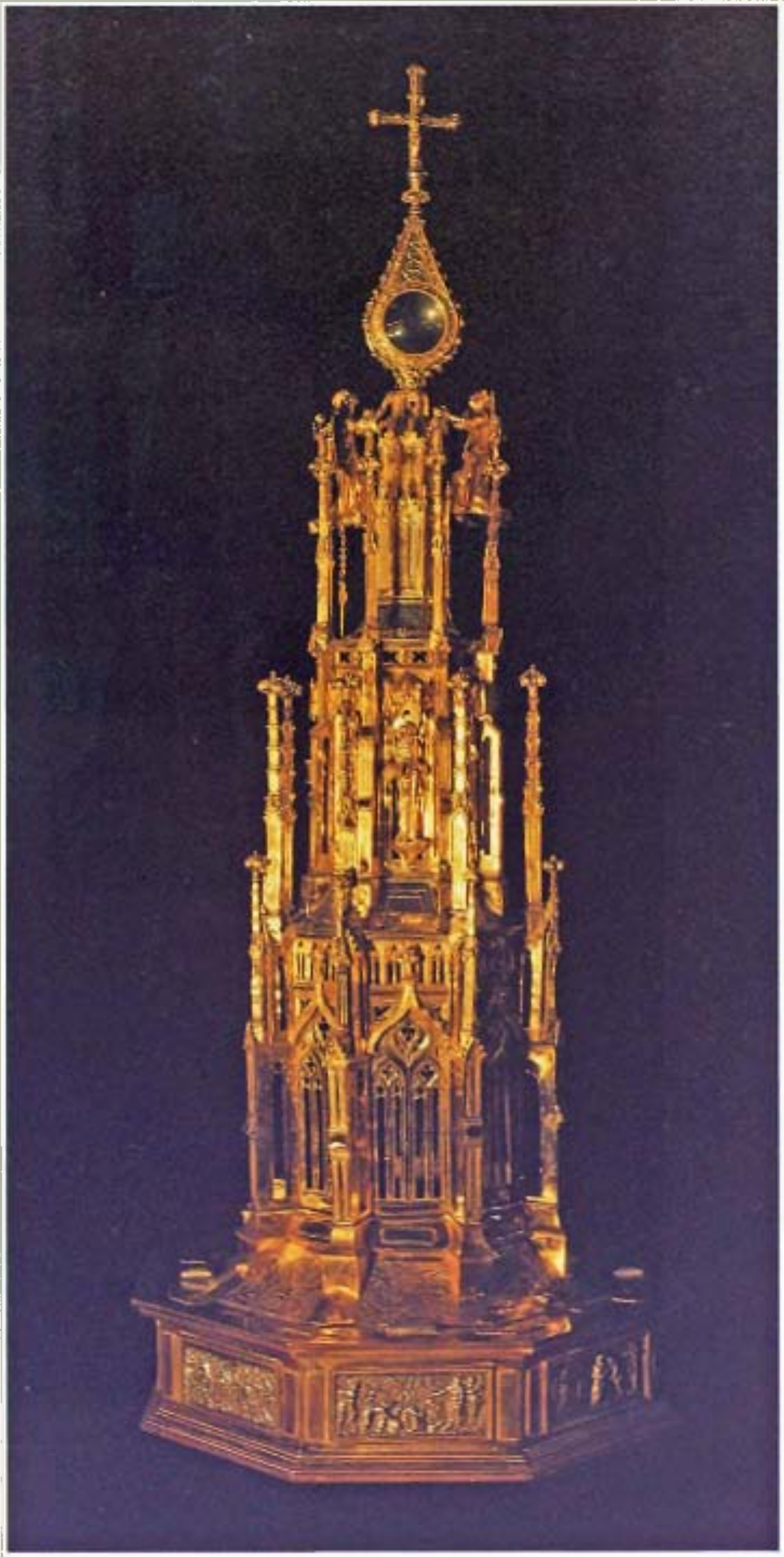
Detalle del retablo de Santo Tomás.
Catedral de Pamplona.

Escena que ocupa la parte central del banco en el retablo costeado por Pedro Marcilla de Caparroso, caballero de Pamplona y auditor de los Comptos Reales, «para honor de Dios omnipotente y de su madre, y de Santo Tomas apostol», el año 1507, conservado en la catedral de Pamplona. Refleja la mano de un buen pintor, cuidadoso dibujante y brillante colorista, preocupado por la expresividad de las figuras y por la delicadeza de los fondos. Se reconoce aquí, como en otras escenas del mismo retablo, la influencia nórdica, recibida a través de la obra grabada de los maestros alemanes del siglo XV, amortiguada por las primeras corrientes renacentistas. El tema de la Pasión de Cristo (desde la Oración en el Huerto hasta el Santo Entierro) es el elegido para el banco del retablo. En el cuerpo, distribuido en cinco calles de dos pisos cada una, figuran escenas de la vida de Cristo y de la Virgen María (desde la Anunciación hasta la Coronación acompañada de ángeles y santos) y en la calle central, la Duda de Santo Tomás apóstol, de bulto y en madera policromada. En el guardapolvo se encuentran los donantes con sus dos hijos, en actitud de orar, llevando filacterias con textos de los salmos, junto con las armas de los Marcilla-Caparroso, más los doce apóstoles, la Vera Efigie y dos ángeles con las armas de la Pasión de Cristo.

En la parroquia de Santa María de Los Arcos se conserva un hermoso retablo que antaño presidiera la capilla de los Eulate, en el mismo templo, y hoy se encuentra en otra situada en el lado de la epístola. Dedicado a la Visitación ofrece una distribución tradicional en tres calles de dos pisos cada una, sobre banco, a base de tablas pintadas, salvo la escena central sustituida por dos tallas policromadas de María e Isabel, pertenecientes a la escuela hispano-septentrional más exacta. De origen nórdico son también los adornos de mazonería que enmarcan las tablas así como el estilo general de las pinturas. En el banco, de izquierda a derecha, aparecen profetas de medio cuerpo identificados por las filacterias de sus fondos: Zacarías, Jeremías, Jacob, Habacuc, David y Abraham. En el cuerpo, de izquierda a derecha, comenzando por la parte superior, Anunciación, Nacimiento y Anuncio a los pastores (en una sola tabla), Circuncisión y Epifanía. Como coronamiento de la escena titular figura San Blas, sedente en suntuoso trono, con el atributo de su martirio. El estilo pictórico de las tablas coincide con el de la etapa final del gótico en el valle del Ebro (fiel a la tendencia expresionista de raíz germánica) suavizado por los primeros influjos del renacimiento. Por su evidente parecido con el retablo donado por Pedro Marcilla de Caparroso, en 1507, cabe datarlo en una fecha aproximada y atribuirlo al mismo taller, cercano al de Pedro Díaz de Oviedo.



Fragmento del retablo de la Visitación. Santa María de los Arcos.



Custodia de Santa María de Sangüesa.

Dentro de la tipología de las grandes custodias procesionales, la de Sangüesa, interesantísima obra gótica labrada en plata dorada a fines del siglo XV, sigue el modelo de las torres eucarísticas que son estructuras arquitectónicas en forma de torre o chapitel gótico con varios cuerpos poligonales huecos, decrecientes en altura y total o parcialmente cerrados al exterior. Dentro se alojan las Sagradas Formas, si bien en la pieza navarra estas se colocan en el viril del remate.

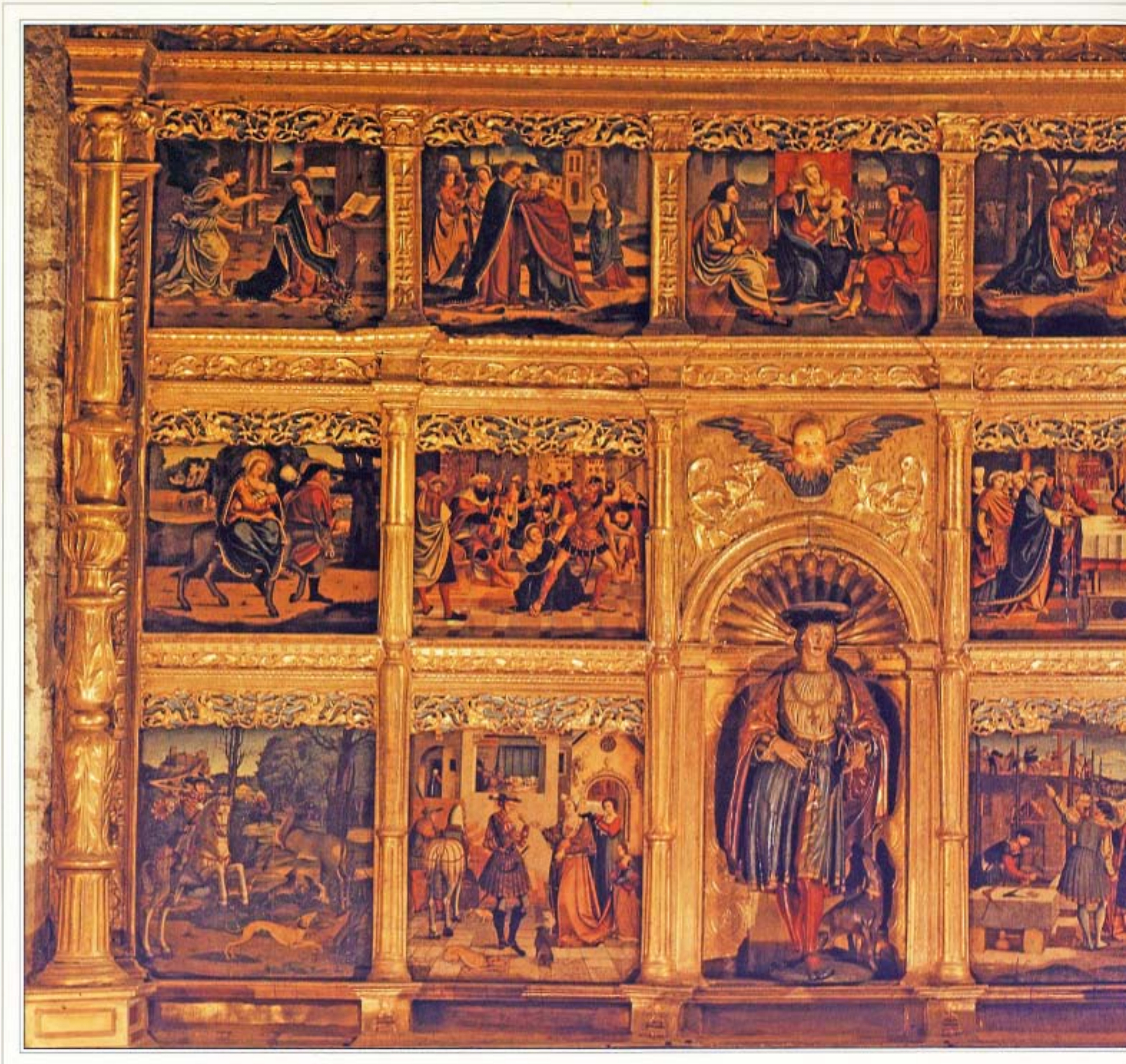
A este grupo, cuyo origen se ha relacionado con algunos sagrarios flamencos, pertenecen también en España la torre eucarística de la catedral de Ibiza o la de la catedral de Barcelona, ambas del siglo XIV, así como la simulada en el retablo mayor de la catedral de Toledo de hacia 1500. El tipo enlaza sin cambios sustanciales con las custodias de asiento o de templete que los Arfe pusieron de moda y que, en definitiva, son torres eucarísticas con los frentes abiertos.

El basamento de la pieza de Sangüesa fue añadido a fines del XVI por José Velázquez de Medrano, autor también del templete de la catedral de Pamplona y de la custodia de la catedral de Huesca.

Pertenece este detalle a la tabla central de la Crucifixión del Tríptico que se conserva en la Colegiata de Roncesvalles. Se representa aquí un grupo de jinetes al pie de la cruz que señalan o miran a Cristo a la par que conversan entre ellos. Visten ricas indumentarias de terciopelo con bordados en oro que engarzan broches de perlas y piedras diversas y algunos llevan coronas. La pintura tiene un carácter preciosista, ya que detalla con cuidado todos los pormenores y acumula tipos, brillos y reflejos que parten de los cascos, las corazas o de las bridas de los caballos. Un guerrero con yelmo en forma de grifo alado está sentado al pie de la cruz y junto a él un negro aporta el elemento exótico del cortejo. En primer término dos personajes que parecen arrancados de las diablerías del Bosco luchan por apoderarse de la túnica de Cristo que acaban de sortear con los dados. Al fondo de la tabla se esbozan otros pasajes que completan el ciclo de la Pasión: el cortejo de la cruz a cuestas, María con las Santas Mujeres y el sepulcro sobre el que se alza Cristo Resucitado. El estilo pictórico, el tratamiento de la figura humana y su exquisito color parecen indicar que se trata de un tríptico de mediados del siglo XVI procedente de los Países Bajos. Fue donado a la Colegiata en 1720 por una vecina de Oronoz, siendo hasta entonces propiedad de la familia, lo que explicaría los retratos de los donantes recientemente descubiertos en las tablas laterales del tríptico.



Detalle del tríptico de la Crucifixión. (Museo de Roncesvalles).





Es esta una obra sobresaliente dentro del conjunto de pintura navarra del siglo XVI. A su autor, un pintor cuyo nombre desconocemos, se le denomina «Maestro de Ororbia» por este retablo que es hasta el momento su obra única y a través del cual se define un estilo pictórico muy personal.

El retablo dedicado a San Julián nos ofrece dentro de un delicado armazón plateresco, compuesto por tres cuerpos y remate, diversas tablas pintadas formándose así un conjunto de particular belleza y color. Cuatro pasajes de la vida de San Julián tomados de *La leyenda dorada* se describen en el cuerpo inferior con todo lujo de anécdotas y detalles. San Julián, cazando en un frondoso paisaje, recibe el anuncio hecho por un ciervo de que matará a sus padres. La predicción se cumple en la escena siguiente de modo paralelo a la leyenda de Teodosio de Goñi. San Julián, una figura gentil con traje cortesano, recibe por boca de su esposa la noticia del crimen que erróneamente ha cometido. A continuación sigue la construcción de la Hospedería, verdadera descripción del modo de construir de la época, bajo la mirada vigilante del santo y finalmente el traslado en barca de un peregrino enfermo acogido por San Julián y su esposa. Esta es una de las tablas más hermosas del conjunto. La escena tiene lugar en la oscuridad de la noche, sólo iluminada por la luz de la luna con una ambientación húmeda llena de poesía. Una imagen de San Julián ocupa la hornacina central. Se le representa de cazador con el halcón en la mano y su estilo es flamenquizante. El ciclo completo de la Infancia de Cristo se desarrolla en los dos cuerpos restantes presididos por la Virgen con el Niño entre San Abdón y San Senén, dos personajes de gran carácter vestidos con indumentaria de la época del Emperador Carlos, lo que nos precisa la fecha de las pinturas. Esta debe fijarse hacia 1530. En su estilo se combinan las influencias flamencas, que afectan fundamentalmente a los tipos humanos y composiciones, con las italianas, éstas menos significativas. El cuidado de la línea y de los detalles y el particular sentimiento del paisaje del «Maestro de Ororbia» hace pensar en un artista venido del Norte de Europa.

Fragmento del retablo mayor de San Julián. Ororbia.



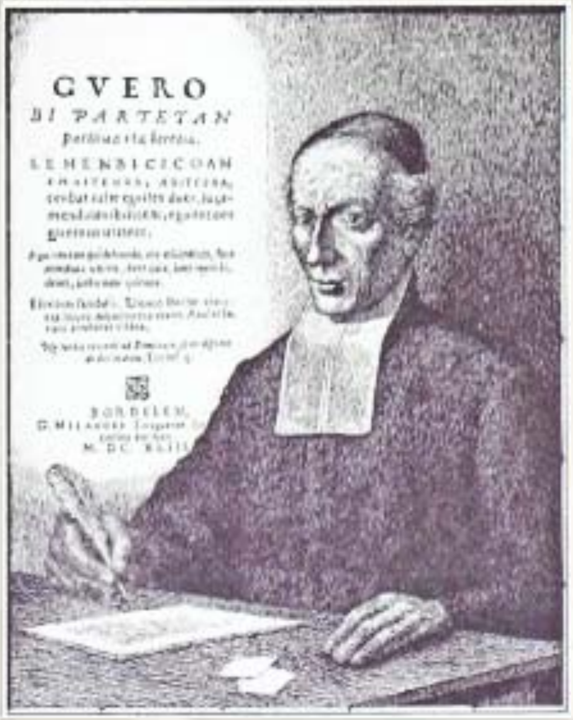
Martín de Azpilcueta.



Pedro Navarro.



Juan Huarte de San Juan.



Axular.

El roncales *Pedro*, (Garde, 1460 - Castillonuevo, Nápoles, 1528) adoptó como apellido el nombre de su patria «*Navarro*» y fue universalmente conocido como hombre de armas. En su figura, como en la de tantos «condottieros» del momento, se confunden inextricablemente el valor y la técnica (se destacó en el empleo de minas para el asedio de fortalezas), la caballerosidad y la rapiña del soldado mercenario. Al servicio de Fernando el Católico en Peñón de Vélez, Orán, Bugía, Trípoli y Nápoles, obtuvo en la conquista de esta (1500-4) el título de Conde de Oliveto. Prisionero por el rey de Francia en 1514, murió en esta condición.

Martín de Azpilcueta, «El Doctor Navarro» (Barásoain, 1492-Roma, 1586) siguiendo otro camino, el del estudio y la ciencia, alcanzó también renombre universal. Estudió en Alcalá, Toulouse y París. Canónigo regular de San Agustín en la colegiata de Roncesvalles, pronto abandonó el claustro para volver a los libros en Salamanca y Coimbra. «Manual de Confesores» (1552), su principal obra, lo consagró como canonista y moralista. Se encargó de la defensa de su compatriota, Bartolomé de Carranza ante la Inquisición. Esto le costó unos meses de reclusión y el veto regio para acceder al cardenalato.

Pedro de Aguerre y Azpilcueta, (Urdax, 1556 - Sare, 1644) hijo del caserío Axular de Urdax, firmó como Pedro de Axular su «Gero», libro religioso, considerado como la cumbre de la literatura vasca escrita. Estudió en Salamanca, se ordenó sacerdote en Tarbes y fue párroco de Sare. Este cargo fue contestado por algunos eclesiásticos, pero Enrique IV, rey de Francia y de Navarra, lo confirmó en la parroquia como súbdito suyo natural.

Juan Huarte de San Juan (San Juan de Pie de Puerto, 1529-Baeza, 1598), médico de oscura biografía, alcanzó enorme prestigio en toda Europa en virtud de su obra «Examen de ingenios para las ciencias» (1575). Probablemente su familia emigró a Castilla cuando se consumó el abandono de Ultrapuertos por Carlos I. Estudió artes en Baeza y medicina en Alcalá, y ejerció esta profesión en varias localidades andaluzas hasta asentarse en la primera. «El examen de ingenios» estudia las aptitudes naturales más propicias para determinada carrera o profesión y de él se hicieron 82 ediciones en siete idiomas antes de 1800.

El aprovechamiento para riego de las aguas del río Ebro ha sido siempre un reto. La impetuosidad de sus crecidas y, especialmente, el escaso desnivel con que corre desde su entrada en Navarra, exigieron un enorme esfuerzo colectivo. Este culminó en el «Canal Imperial», iniciado en tiempos de Carlos I y concluido dos siglos y medio más tarde en tiempos de Carlos III.

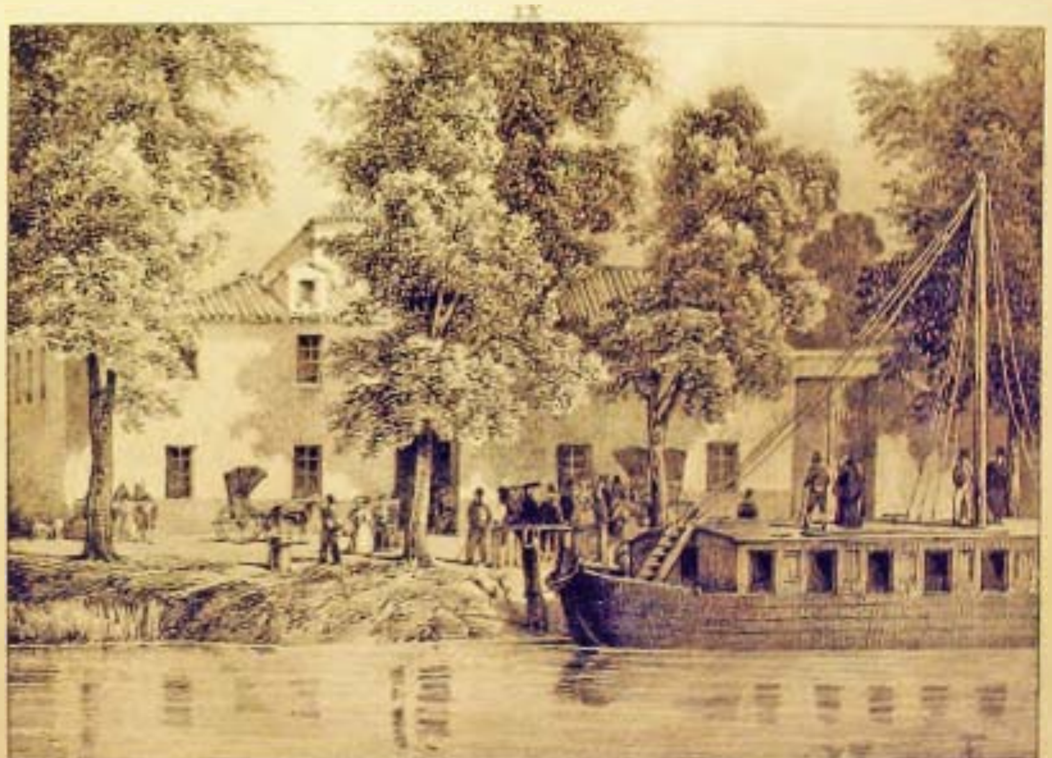
La iniciativa partió de los pueblos aragoneses de la ribera derecha del Ebro y de Zaragoza, que no encontraban en los ríos Jalón y Huerva el agua suficiente. El proyecto de Gil de Morlanes (1529) contó con el entusiasmo y apoyo incondicional del Emperador. Se trataba de construir una «Acequia Imperial» con su «bocal» o presa en tierras navarras y que llevara aguas hasta el campo de Zaragoza. Después de diez años de trabajo los ánimos se enfriaron ante la magnitud real de la obra, que en tiempos de Felipe II prácticamente se abandonó. Quedaba una sólida presa de sillería en término de Fontellas, con su casa de compuertas, y un hermoso palacio (el «Palacio de Carlos V» del grabado). Pero las aguas apenas regaban los términos navarros de Ribaforada, Buñuel y Cortes, y los aragoneses de Mallén y Gallur.

La rotura de la presa en 1722 obligó a replantearse la prosecución de las obras. Un francés, Juan Agustín Badín, con capital holandés, se puso al frente de una compañía concesionaria del canal en 1768. Pero la oposición de Tudela a que se construyese una nueva presa aguas arriba de esa ciudad retrasó de nuevo los trabajos. Por fin se reanudaron en 1772, esta vez bajo la dirección de D. Ramón de Pignatelli, ilustrado canónigo zaragozano. En veinte años se terminó la nueva presa –más alta que la de Carlos V– y las aguas llegaron hasta la misma Zaragoza por un canal que, a la vez, permitía el transporte de mercancías.

Los pueblos afectados por el riego conocieron transformaciones radicales en todos los órdenes –baste decir que los 135 vecinos de Buñuel y Cortes en 1553 eran 316 en 1817–. Por otra parte, el canal facilitó siempre, aunque limitadamente, el transporte de mercancías en barcazas, principalmente granos.



VISTA DEL PALACIO DE CARLOS V.



POSADA DEL BOCAL.



El auge de la fiesta del Corpus Christi está vinculado a los pontífices Juan XXII y Eugenio IV que, en 1316 y 1443 respectivamente, reiteran el mandato expreso de sacar en procesión al Santísimo. Estas disposiciones, luego confirmadas en Trento, arraigaron profundamente en España, donde se labraron desde tempranas fechas gran número de ostensorios de manos de reducido tamaño, más tarde sustituidos o complementados por las grandes custodias de asiento que implantaron los Arfe. Entre ambos extremos se sitúa un tipo intermedio que Trens denomina ostensorio de templete, tipología a la que se ajusta la pieza de Pamplona.

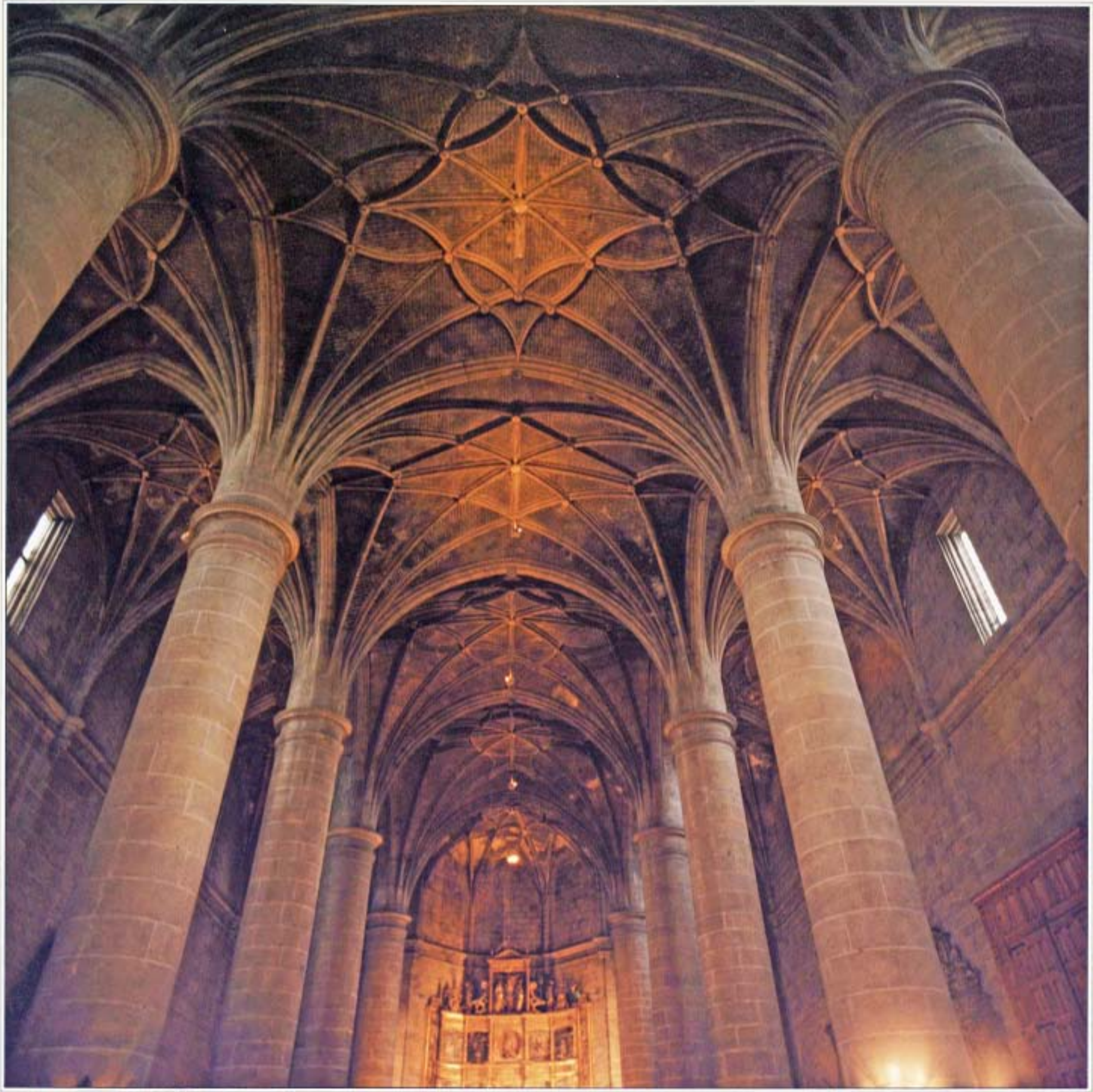
La obra fue ejecutada en rico estilo plateresco hacia 1540 en talleres de Pamplona por un desconocido orfebre que tradicionalmente se identificaba con Pedro del Mercado, pero que también podría ser el enigmático ACHIN cuyo nombre aparece escrito en la filacteria que porta un profeta del remate. En cualquier caso, el autor muestra absoluto dominio del cincel, tanto en los temas «a candelieri» cuanto en las escenas figuradas del basamento con pasajes de la vida de Cristo. Pese a sus restauraciones, la pieza mantiene casi inalterable su primitivo aspecto.

El estilo denominado «gótico-vascongado», que unifica el panorama arquitectónico del País Vasco, La Rioja, Navarra y otras zonas peninsulares durante el siglo XVI y buena parte del XVII, tiene uno de sus núcleos más tempranos y activos en la Ribera del Viejo Reino, donde destaca el magnífico templo de San Juan Bautista de Cintruénigo.

En la segunda década del siglo XVI se encuentran ya configurados el plan general y el alzado de esta «catedral» por el cantero vizcaíno Iñigo de Zarra, procediéndose a su cubrición entre 1577 y 1587 por Pedro de Aulestia, maestro del mismo origen; habrá que dar un salto hasta el último tercio del siglo XIX para situar la adición de un último tramo moderno, ejecutado a imitación de los primitivos.

Percibimos este peculiar modo de hacer constructivo tanto en la unidad del espacio interior con una planta de salón de tres naves cubiertas a igual altura y apoyos cilíndricos como en las bóvedas estrelladas de los tramos donde alternan los nervios curvos con los rectos. Reconstruida la parroquia de la Asunción de Cascante, ésta de San Juan aparece como el único exponente de su tipo en Navarra.

Ostensorio de la Catedral de Pamplona.
(Museo Diocesano).



San Juan Bautista de Cintruénigo.



En Los Arcos, corazón de una comarca jalonada de monumentales campanarios barrocos, se yergue airosa a los pies de la parroquia de Santa María su esbelta torre de la segunda mitad del siglo XVI, cuya construcción precedió a la de aquellos en más de cien años.

Fue erigida entre 1561 y 1591 por los canteros de la Universidad de Régil Martín de Landerrain y su hijo Juan, quienes, tras intervenir en empresas señaladas de Guipúzcoa, Aragón y La Rioja, se asentaron en la villa navarra, entonces perteneciente a la Corona de Castilla, llegando a ser el segundo regidor de su ayuntamiento. Tanto el cuerpo de campanas como el remate sufrieron reformas en 1673 y 1730.

Nos encontramos, pues, ante una obra excepcional no sólo por su fábrica renacentista inusual en los templos navarros que, ante otras necesidades prioritarias, pospondrán generalmente la adición de torres, pórticos y sacristías a los siglos XVII y XVIII, sino también por la originalidad y proporción de sus cuatro cuerpos decrecientes en los que admiramos en singular conjunción reminiscencias del último Gótico, ornamentación plateresca y sobrias estructuras clásicas.

Un acento especial, entre el clasicismo italianizante y el expresivismo al límite, caracteriza la escultura de Lapoblación. Su estilo renacentista muy complejo viene a fundir los desgarramientos libres de Alonso Berruguete con aquellos otros más correctos de Damián Forment. Es, pues, una suma de expresivismos resuelta por medio de una grafía de líneas sinuosas que proporciona a los relieves una gran movilidad. El efecto se acentúa aún más gracias a una policromía que utiliza abundantemente el oro. Este brilla hoy con el apagamiento y el ardor del dorado viejo de mucha ley avivado por labores de punteados, cenefas y escamados y un sinfín de motivos realizados con cuidadísimo pincel.

Todo ello define una obra de gran calidad salida del taller riojano de Arnao de Bruselas, uno de los mejores artistas de mediados del siglo XVI de origen flamenco, según se deduce de su apellido. Tanto la Piedad como el Santo Entierro o el relieve del Nacimiento son muestras de la belleza que alcanzó la escultura renacentista en esta región, representada también por otros retablos de la zona, como el de Genevilla, El Busto o Armañanzas.

Santa María de Los Arcos.



Detalle del retablo mayor de La Asunción. Lapoblación.



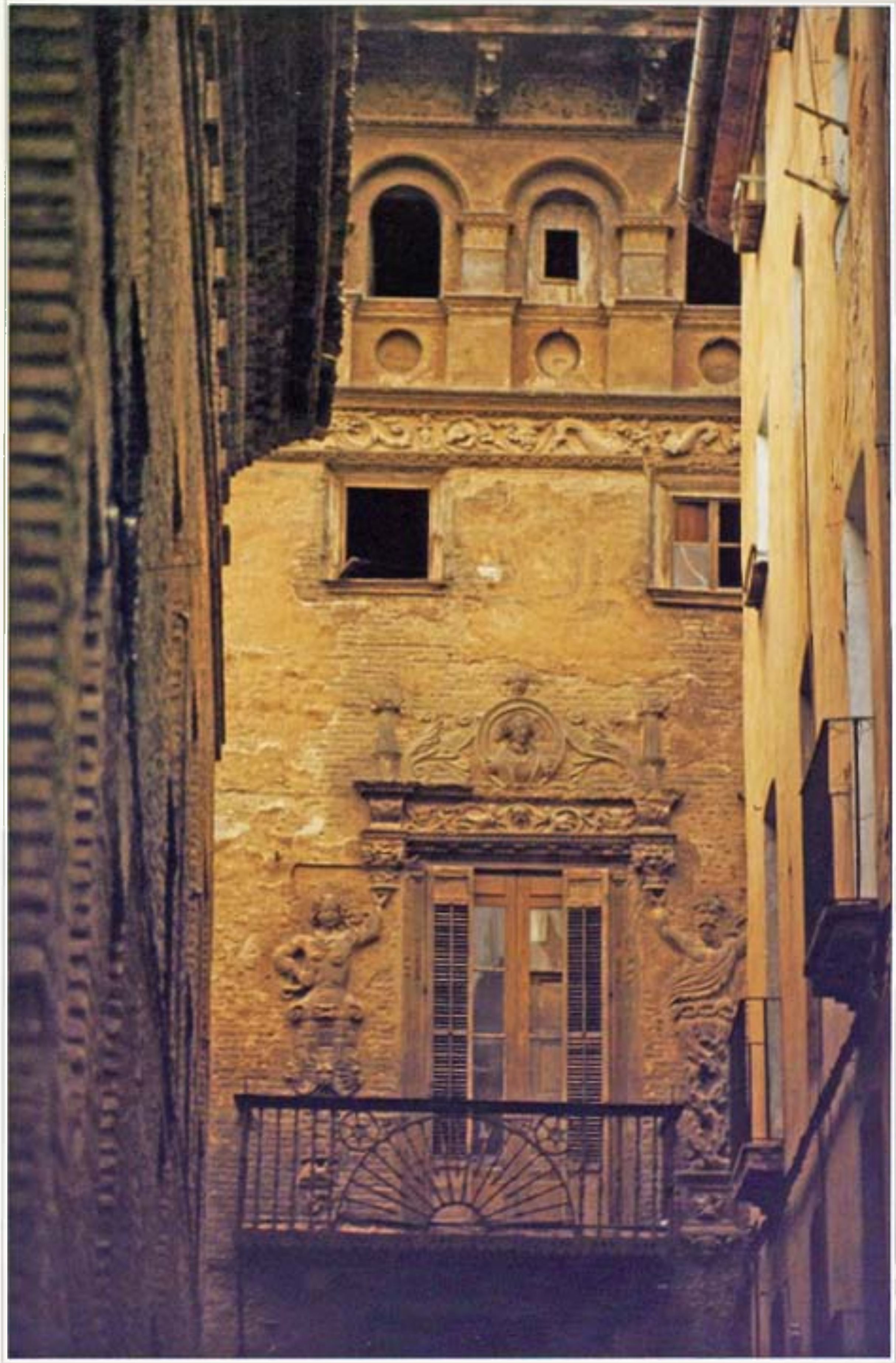
Casa de Fray Diego, en Estella.

Este palacio renacentista emplazado en la Rúa estellesa perteneció a los San Cristóbal Cruzat y en el nació el franciscano Fray Diego de Estella, con cuyo nombre se denomina la casa en la actualidad. Fue construida hacia 1565 dentro del estilo plateresco, pero utilizando todavía algunas estructuras góticas. La propia verticalidad del edificio responde a impulsos góticos y ese mismo estilo se manifiesta en la portada compuesta por una doble arquivolta de arco rebajado que apoya en baquetones con bases poligonales. La puerta está encuadrada por una moldura a modo de alfiz sobre la que aparece un escudo con las armas de los San Cristóbal Cruzat. En el interior de la casa hay un patio rectangular de dos pisos adintelados; las columnas que los soportan tienen el fuste aristado y capiteles corridos dentro de la tradición gótica.

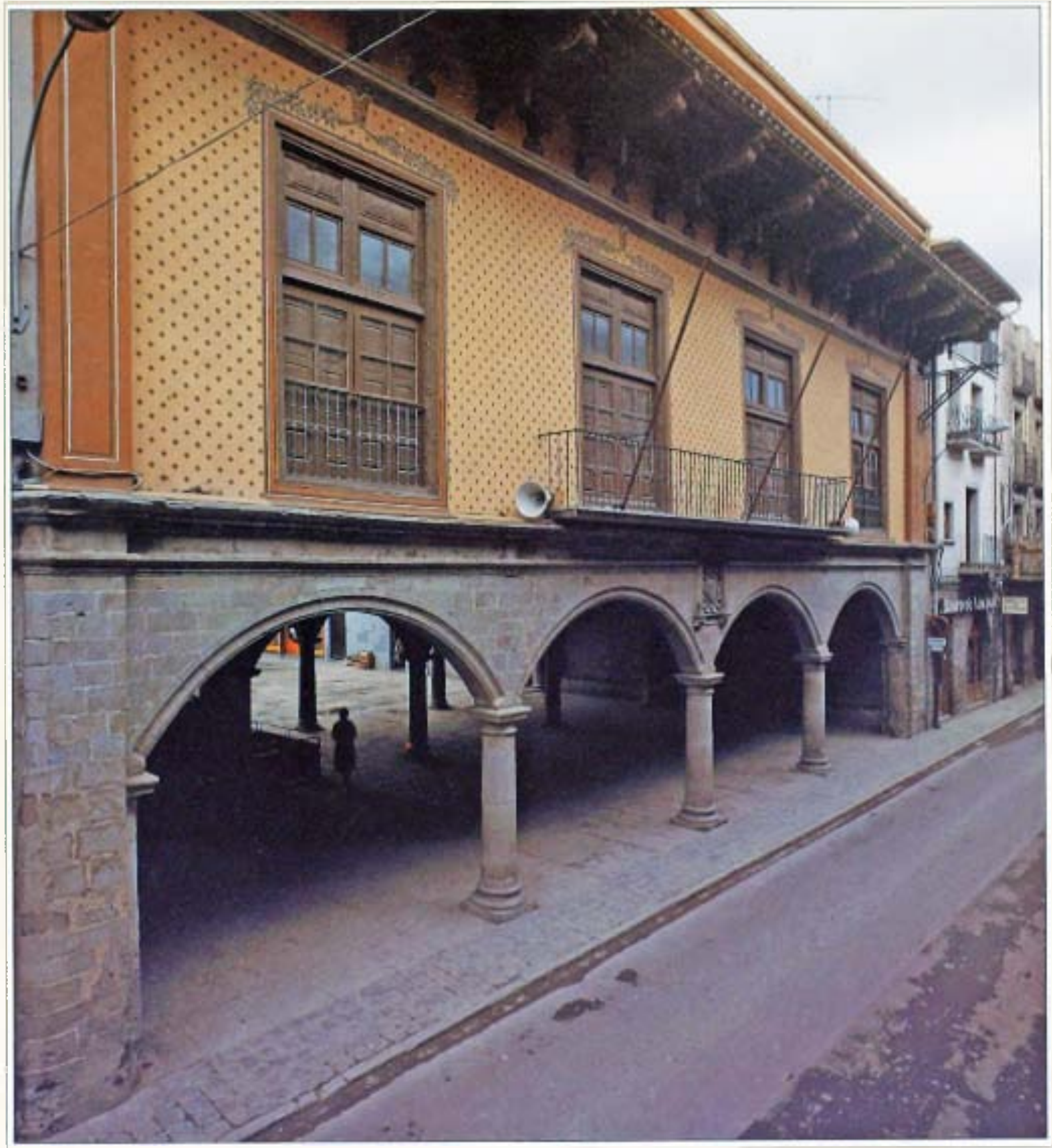
La fachada realizada en ladrillo presenta un señorial empaque. Está compuesta por dos altos cuerpos y un ático, rematándose con un alero de madera sobre ménsulas. Esta disposición recuerda las fachadas de los palacios del valle del Ebro del primer Renacimiento con los que la casa de los San Cristóbal aparece relacionada. El piso noble se destaca en el conjunto de la fachada por su mayor altura y asimismo por los dos grandes balcones ricamente ornamentados que se abren en él. Cada uno de ellos tiene un encuadre arquitectónico en piedra cubierto por decoración de grutescos de gusto italianizante. Flanquean los huecos dos columnas soportadas por niños atlantes y fuste a modo de candelabro con anillo de guirnaldas, niños, hojas y cabezas. Sobre ellas descansan los dinteles, decorados con un friso corrido de relieves que representan en un lado, los Trabajos de Hércules –lucha contra la Hidra de Lerna y con el centauro– y en el otro, grutescos con un bucráneo en el centro. En el remate de los balcones se colocan dos frontones curvos que cobijan un busto masculino barbado, quizá Hércules por su relación con las escenas del dintel y otro femenino, probablemente Hebe. Niños desnudos portando escudos acompañan a los héroes mitológicos que simbolizan las virtudes de los dueños de la casa, trascendiendo así su propio valor decorativo.

La llamada casa del Almirante es una muestra ejemplar de la arquitectura palacial renacentista del valle del Ebro. Su gran bloque prismático de gran altura se halla encajado en el viejo casco urbano de Tudela desplegándose su fachada en una estrecha calle, lo que dificulta una visión completa de la misma. El ladrillo es el material empleado en los exteriores de la casa siguiendo las tradiciones constructivas de la Ribera navarra. En altura, el espacio se divide en tres pisos y un ático, estructura que se manifiesta al exterior en la fachada. Esta presenta una planta inferior de carácter macizo, bastante transformada en la actualidad, que sirve de basamento al cuerpo central del edificio, un paramento liso de gran altura sin ningún elemento de articulación, tal y como es usual en los palacios aragoneses. Comprende este cuerpo dos alturas indicadas al exterior por los vanos: así, dos imponentes balcones corresponden al piso noble y una hilera de pequeñas ventanas cuadradas al piso tercero.

Gran parte del énfasis decorativo de la fachada reside en los balcones, verdaderos símbolos parlantes de la nobleza de los dueños de la casa. Los dos balcones están sostenidos por tres atlantes antropomórficos que sostienen con sus manos los capiteles en los que asientan los remates decorativos. Responden aquéllos a un modelo manierista inspirado en Serlio, muy difundido en el Renacimiento aragonés. Los soportes externos son femeninos y arrancan de fustes troncopiramidales con cabezas de león seguidos por bustos desnudos y cabezas de enmarañada melena. Uno de ellos lleva en la mano una víbora que le muerde el pecho, lo que sugiere un simbolismo oculto. El atlante central parte de dos troncos de árbol enlazados que soportan un busto masculino con rostro barbado de dios griego. Sobre los balcones hay frisos de grutescos rematados en tondos, uno con un busto femenino y el otro masculino. Son retratos y parecen inspirados en monedas del Emperador y de la Emperatriz, cuya lujosa indumentaria describen. El muro estuvo enfoscado y se conservan restos de pinturas con escudos, lo que compensaría la falta de heráldica en la fachada. Remata el palacio una galería de arquillos dobles que monta sobre un friso decorativo, culminado por un alero de madera ricamente labrado.



Palacio del Almirante, en Tudela.



Ayuntamiento de Sangüesa.

Esta construcción que alberga al Ayuntamiento de la ciudad puede considerarse como una ampliación renacentista del Palacio Real. De hecho este cuerpo horizontal viene a cerrar, o mejor aún, a delimitar el patio de armas del palacio gótico situado detrás de la fachada principal.

Su estructura se compone de dos cuerpos; uno inferior, formado por una galería de grandes arcadas en piedra y abierto tanto hacia el patio de armas como hacia la calle Mayor, donde se forma la fachada principal, y un cuerpo superior en ladrillo. Los arcos, en número de cuatro, son de amplia luz y se apoyan en tres columnas de fuste poco esbelto. Cada una de ellas lleva su correspondiente basa y capitel de orden dórico.

Forman las arcadas medios puntos algo rebajados con la rosca moldurada según el gusto propio del siglo XVI. Una cornisa bastante resaltada da paso al piso superior abierto por cuatro grandes vanos rectangulares, los dos centrales englobados por un balcón. El ladrillo enriquece su color con alguna labor decorativa. Culmina la fachada un alero de madera muy saliente.

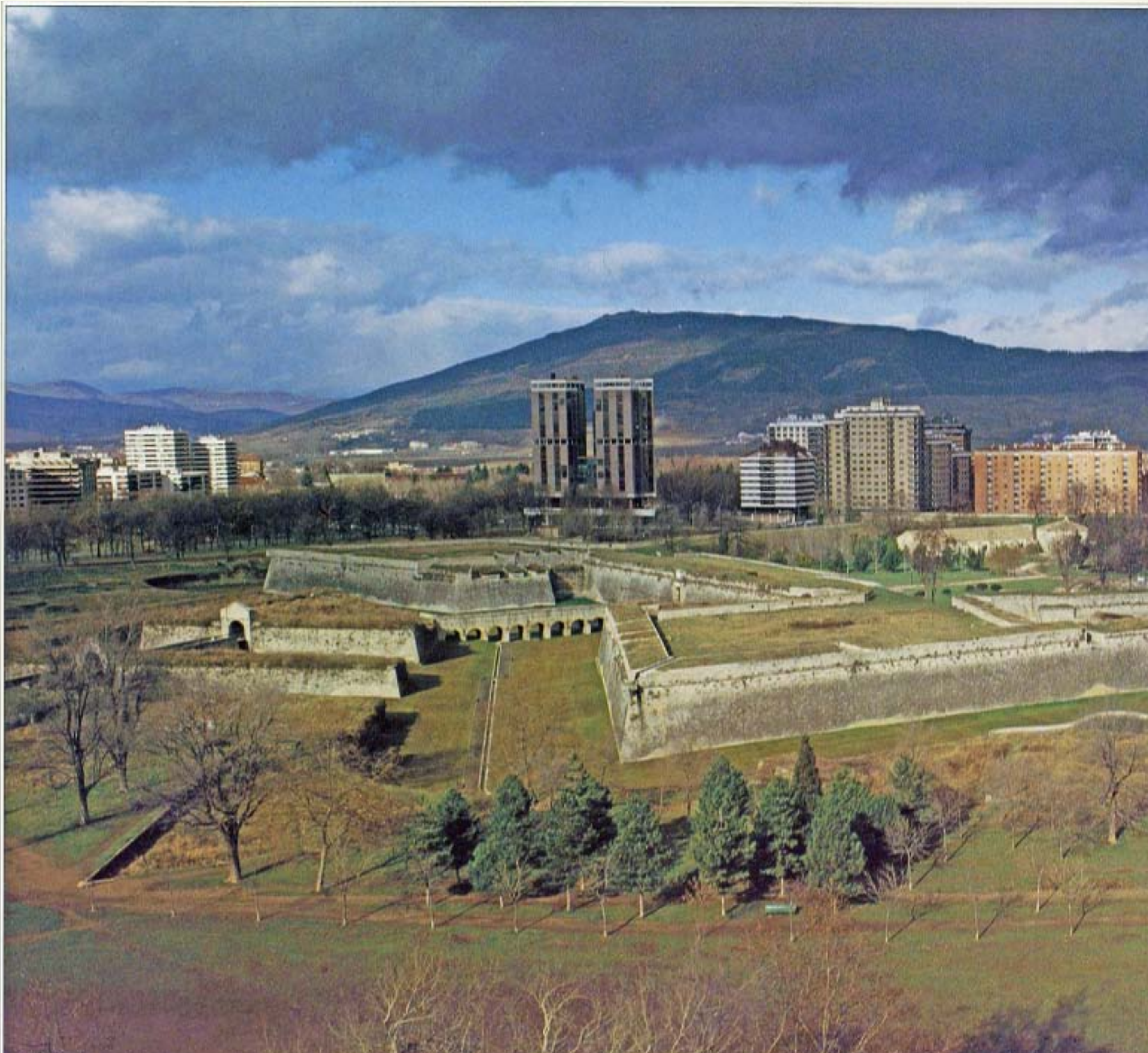
Esta Casa de la Ciudad de Sangüesa es uno de los contados ejemplos de Ayuntamiento renacentista que hay en Navarra. La fecha de 1570 figura sobre la arquería de la fachada principal.

Santa María de Viana.

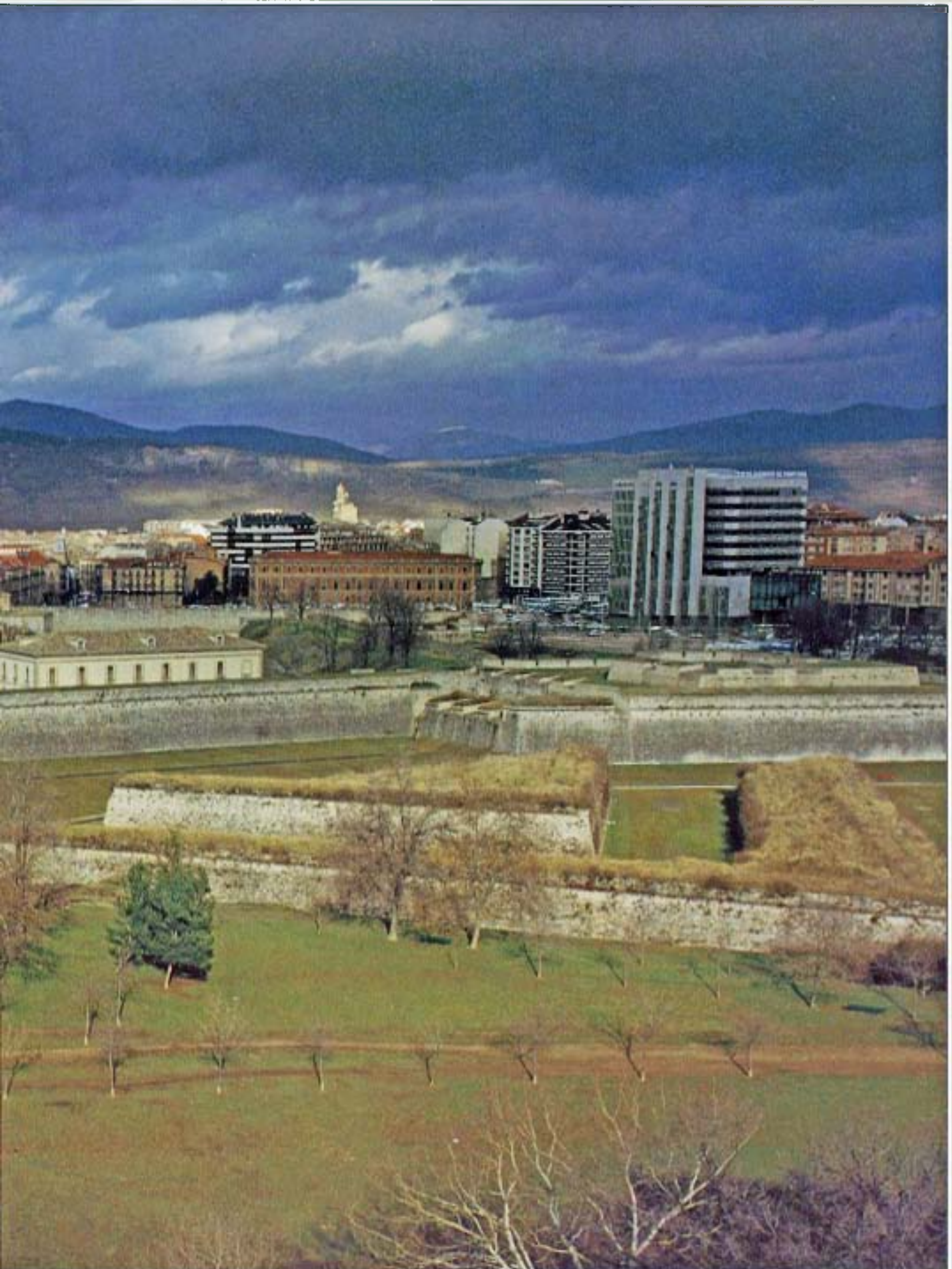


s ésta una de las fachadas más monumentales del Renacimiento hispano. Su estructura arquitectónica consistente en una gran hornacina o exedra cubierta por un cuarto de esfera, está inspirada en proyectos italianos del Alto Renacimiento. Sorprende encontrar en estas tierras el eco artístico del gran nichal de Belvedere que levantara Bramante en los palacios del Vaticano en Roma. La intervención de Juan de Goyaz fue decisiva en el planteamiento clásico de la fachada de Viana, puesto que dio la traza en 1549 y la comenzó, trabajando en ella hasta su muerte. Con esta obra la personalidad de Goyaz se define como una de las más brillantes de su época, a pesar de que no es bien conocida. No obstante, su actividad se sitúa en las empresas oficiales creadas en torno al Emperador, pues por propia declaración de Goyaz sabemos que trabaja en «obras reales».

La fachada se estructura como un monumental retablo en piedra con dos cuerpos y varias calles, funcionando la gran hornacina como calle central, a modo de monumental arco de triunfo que se cubre por un frontón. Bellísimos relieves de mucho nervio y fina expresividad, relacionables por su estilo con el círculo de Arnao de Bruselas cubren la fachada. Se desarrolla aquí un amplio programa sobre la Redención, destacando el papel de María –titular de la parroquia– como corredentora. Un gran conjunto escultórico es el formado por el Calvario y Santo Entierro del nicho central, tratado con una complejidad y a una escala poco frecuente. El tema mitológico está presente en el basamento de la portada donde se representan varios Trabajos de Hércules –héroe que prefigura a Cristo– junto a otras divinidades marinas, todo ello expresado con un lenguaje decorativo del mejor gusto renacentista.



Ciudadela de Pamplona.



La ciudadela de Pamplona fue construida a partir de 1571, por orden de Felipe II, bajo la dirección de Giacomo Palear, llamado *el Fratín*. Las obras siguieron en el siglo XVII, y hasta mediados de dicho siglo no estuvo la fortaleza en condiciones de defensa.

Su constructor la proyectó siguiendo el modelo de la de Amberes –destruida en el siglo pasado– sobre la base de un pentágono regular con bastiones en los ángulos, según los cánones de las nuevas fortificaciones renacentistas, en las que jugaba ya un papel importante la artillería. Los cinco baluartes fueron bautizados con los nombres de San Antón, el Real, Santa María, Santiago y la Victoria. En su construcción se empleó piedra de un castillo que hizo levantar Fernando el Católico hacia 1515 por donde hoy está la iglesia de San Ignacio. Al principio estaba rodeada de un foso excavado en la tierra, con una estacada alrededor. Se le hicieron dos accesos: la puerta principal, hacia la ciudad, y la puerta del Socorro, mirando a la Vuelta del Castillo.

La ciudadela se fue adaptando a los progresos de la ingeniería militar. En 1685, siendo virrey don Enrique Benavides y Bazán, se terminaron las contraguardias y rebellines, que dificultaban un posible ataque desde el exterior de la plaza. Estas fortificaciones complementarias están ya relacionadas con los sistemas defensivos de Vauban, en auge por aquellas fechas, que supusieron una verdadera revolución para la época. Hacia 1720 se hicieron obras en el interior, dotándolo de pabellones y bóvedas a prueba de bomba. Al propio tiempo, se cambió el emplazamiento de la Puerta del Socorro, del flanco del baluarte de Santa María a la mitad del lienzo de muro donde puede verse en la actualidad.

Considerada por la Casa de Austria como «llave y antemural de las Españas», la ciudadela de Pamplona defendió la ciudad y el reino durante más de tres siglos. La única vez que fue tomada por el enemigo, en 1808, no lo fue por las armas, sino mediante la estratagema de los soldados franceses que fingieron jugar a tirarse bolas de nieve, y así la ocuparon por sorpresa, ante el descuido de la guarnición.

En 1888, para la construcción del primer ensanche de la ciudad, se autorizó el derribo de los baluartes de San Antón y de la Victoria, y de parte del muro interior, cegándose los fosos y sepultándose los puentes bajo el pavimento de la calle. Allí se hicieron los cuarteles.

No hace muchos años fue cedida por el Ejército a la ciudad, y a partir de entonces se llevan a cabo importantes obras de restauración.



Fragmento del retablo mayor de San Juan Evangelista. Ochagavía.

Este retablo dedicado a San Juan Evangelista es uno de los más monumentales de la escultura navarra del Renacimiento. Su gran desarrollo vertical y la forma ochavada de su planta le vienen impuestas tanto por la altura del ábside de la iglesia como por la estructura gótica del mismo. El armazón arquitectónico es capaz de albergar tres calles y cuatro entrecalles en las que se desarrolla un programa escultórico muy complejo y extenso a base de relieves y de esculturas de bulto. Se representan en él escenas de la Pasión de Cristo y de San Juan, además de los apóstoles, Padres de la Iglesia y otros santos.

Desde el punto de vista estilístico tanto la traza como la escultura muestran la coexistencia de dos corrientes, una la expresivista propia del Plateresco próxima a extinguirse y otra la Romanista de inspiración miguelangelesca que pugna por imponerse. En este sentido el retablo de Ochagavía es representativo de este periodo de transición en el que se llevó a cabo. Contratado por Miguel de Espinal, imaginero de Pamplona, en 1574, la obra se termina en cuatro años siendo tasada por Juan de Anchieta. La escultura de más calidad se halla en la calle central que está diseñada a modo de tríptico. Destacan aquí la figura sedente de San Juan y de la Virgen con el Niño, ambos de gran belleza expresiva y un tablero con escudo portado por ángeles, entre guirnaldas de frutos, del más exquisito gusto italianizante.

El retablo de Santa María de Tafalla es la obra más importante de Juan de Anchieta y también la última, ya que quedó sin terminar a su muerte. El escultor hizo primero el sagrario expositor, una arquitectura en forma de templete con pequeñas figuras adosadas, que terminó para 1583, pasando años después a ocuparse del retablo. Anchieta dio la traza e inició la obra, pero la muerte le sorprendió en 1588 sin haber esculpido más que el doble banco. La obra pasó a su discípulo Pedro González de San Pedro quien la acabó guardando fidelidad a los planes del maestro.

El retablo de Tafalla es pieza capital del Romanismo, corriente artística imperante en la escultura española del último tercio del siglo XVI. Su arquitectura se concibe como un monumental dispositivo compuesto por un doble banco, dos cuerpos y un complicado ático decreciente culminado por esculturas de tamaño colosal. La utilización de columnas, pilastras y de frontones diversos indica la inspiración de Anchieta en el retablo de la catedral de Astorga, obra de Gaspar Becerra, y en la última instancia en modelos del Manierismo Romano.

La escultura es de excelente calidad, especialmente la de los bancos de mano de Anchieta. Aquí, los relieves del Santo Entierro y la Piedad, colocados buscando la simetría, ofrecen un relieve suave que se recrea lo mismo en el desnudo que en las telas y cuya corrección técnica remite a Juan de Juni, famoso escultor de Valladolid con quien Juan de Anchieta debió trabajar en sus tiempos mozos. Sin llegar a esos primores el resto de la escultura, obra de González de San Pedro, se desenvuelve en un tono de monumentalidad inspirándose en composiciones italianas y sobre todo en modelos de Miguel Angel. Así el Cristo Resucitado reproduce con bastante exactitud el de Santa María Sopra Minerva de Roma, obra del escultor florentino. Muy hermoso es el grupo de la Asunción rodeada de ángeles desnudos, compuestos con hábiles escorzos que le imprimen un movimiento ascendente.



Retable mayor de Santa María de Tafalla.



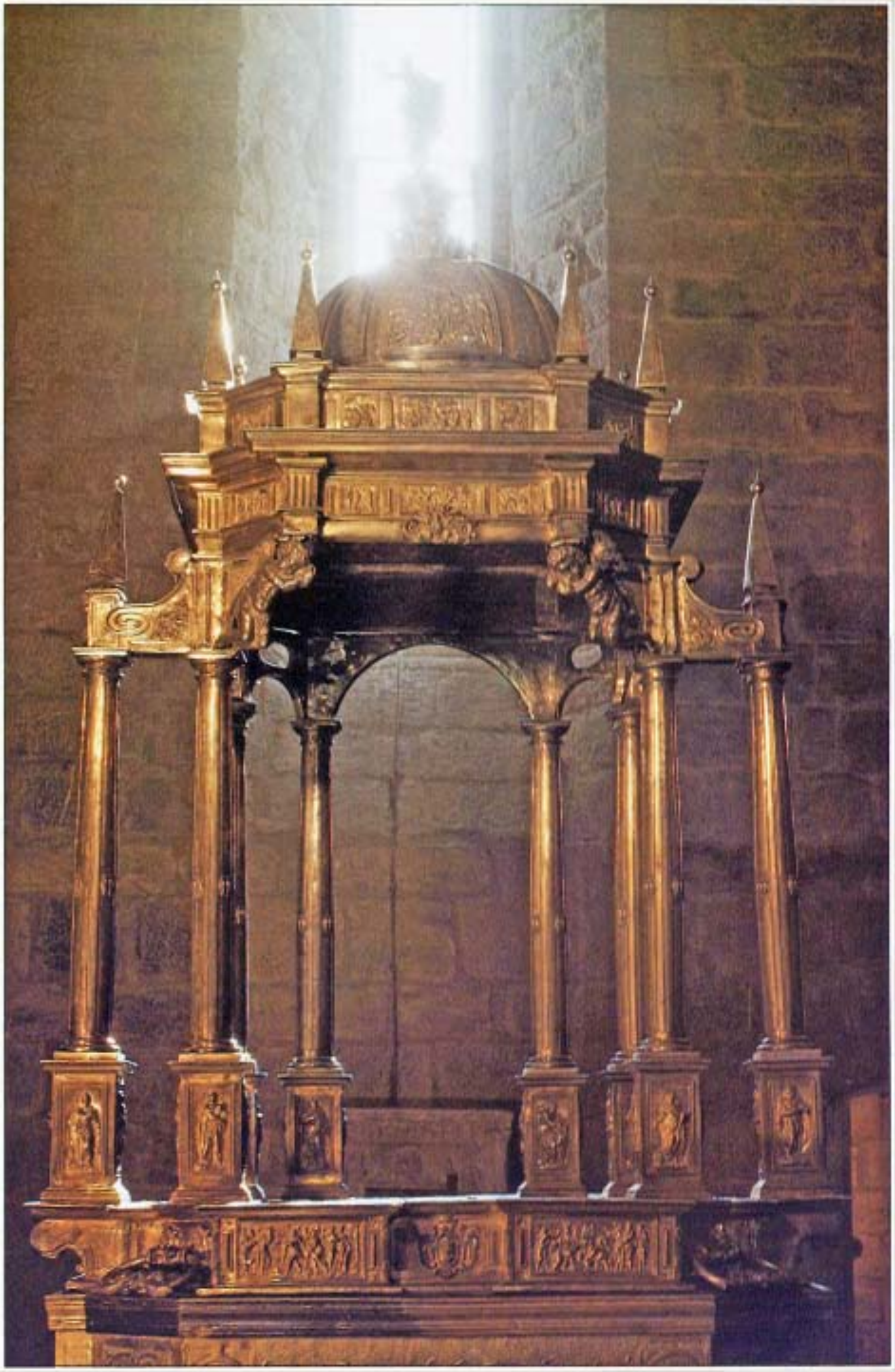
Retablo mayor de las Recoletas de Tafalla.

Presidía este retablo la iglesia del monasterio de la Oliva desde donde se trasladó al convento de Tafalla. La obra fue realizada en Zaragoza por dos grandes artistas del momento, Roland de Mois y Pablo de Schepers o Esquert, pintores flamencos que trajo consigo, a su servicio, el noble aragonés don Martín de Gurrea, duque de Villahermosa, cuando regresó de los Países Bajos, formando parte del séquito de Felipe II. Ambos contrataron en 1571 el retablo de la Oliva que estaba aún sin terminar a la muerte de Schepers en 1579, razón por la que finaliza la obra Roland de Mois en solitario.

La colaboración de estos destacados artistas hizo posible un conjunto de pintura bastante excepcional acoplado en una arquitectura clasicista de mucho empaque que no ha renunciado por ello al decorativismo. Un orden de columnas sirve de monumental marco a tres grandes pinturas que representan la Asunción en el centro y a los lados dos Adoraciones, la de los Magos y la de los Pastores. La Asunción está compuesta con una grandiosidad propia de los maestros italianos. Se divide en dos partes, hallándose la inferior ocupada por los apóstoles alrededor del sepulcro vacío. Éstos están tratados con gran dinamismo compensando las actitudes de unos con otros y gesticulando intensamente con las manos. Parece clara la inspiración de este grupo en modelos del manierismo rafaelesco. Sin embargo, la parte superior de la composición con la Virgen y un coro de bellos ángeles que le sirven de fondo, se relaciona con esquemas venecianos y más propiamente con Tintoretto. En este punto debe recordarse que el pintor Schepers estuvo en Venecia y perteneció al círculo de Tiziano llegando a copiar algunas de sus obras. Muy hermosa la Adoración de los Pastores coronada por bello grupo de ángeles, que se desarrolla en una penumbra con las figuras esfumadas con cierto gusto leonardesco. La Epifanía es una escena llena de riqueza y color, cuya composición Roland de Mois repite con exactitud en el retablo de Fitero.

El templete eucarístico de la catedral de Pamplona, pieza importantísima en el conjunto de la orfebrería navarra, fue realizado por expreso deseo y a expensas de don Antonio Zapata y Mendoza, obispo de la diócesis entre 1596-1600. Aunque hoy se utiliza para cobijar la imagen de Santa María la Real, el templete se concibió en su origen como soporte y marco arquitectónico de la custodia plateresca en la procesión del Corpus Christi, en un momento en que el fervor contrarreformista trentino aconsejaba desplegar el máximo boato y magnificencia en dicha festividad.

Su autor, José Velázquez de Medrano, uno de los más conocidos orfebres navarros de fines del siglo XVI, sigue en la traza las directrices marcadas por Juan de Arfe Villafañe en su obra teórica y en sus custodias procesionales de asiento, aprovechando igualmente su superficie para desarrollar un amplio programa teológico de exaltación del Sacramento de la Eucaristía a través de escenas del Génesis y de la vida de Cristo. El estilo de la iconografía, por otra parte, refleja fielmente el romanismo miguelangelesco que el escultor Juan de Anchieta estaba difundiendo en la imaginería navarra por estos mismos años.



Templete de la Catedral de Pamplona. (Museo Diocesano).



Vicente Berdusán:

la Conversión de San Pablo. San Jorge de Tudela.

Vicente Berdusán es la figura cumbre de la pintura navarra del Siglo de Oro. A pesar de su problemático origen, aragonés o navarro, lo cierto es que en Tudela vive y tiene su taller por lo menos desde 1655 hasta su muerte en 1697. Durante estos años, más de cuarenta, el pintor tendrá una febril actividad, por supuesto ayudado de un amplio taller, atendiendo encargos fundamentalmente de Tudela y la Ribera, aunque sus obras también se localizan en otras tierras de Navarra e incluso en Aragón y el País Vasco. Sus pinturas más representativas están en aquella ciudad y a través de ellas puede comprobarse cómo pasó de un tenebrismo inicial a un estilo pictórico y suelto, de gran riqueza cromática, que se distingue además por unas atmósferas densas e iluminadas como a ráfagas, muy propicias para sus composiciones de gran dinamismo y aparato, que a veces se convierten en un torbellino de figuras, todo ello en clara relación con la pintura barroca madrileña, especialmente con la de la segunda mitad del siglo XVII. Ello explica sus parentescos con Francisco Rizzi, sobre todo, Carreño de Miranda o Herrera el Mozo, entre otros.

Este arte de Berdusán aparece en plenitud en el gran lienzo de la Conversión de San Pablo, que preside el altar de este santo en una de las capillas de la iglesia tudelana de San Jorge. Basado en una pintura de Rubens, que divulgó el grabador Schelte à Bolswert, presenta al titular caído entre un remolino de jinetes y caballos, sorprendido por la aparición de Cristo, acontecimiento que da lugar a un despliegue de teatralidad típicamente barroco, encendido por un rico y cálido color.

El ostensorio de la parroquia de Valtierra, una de las mejores piezas en su clase de las que se conservan en Navarra, es obra barroca de finales del siglo XVII ricamente trabajada en plata dorada, oro y piedras preciosas. Su tipología responde a la modalidad de ostensorio de manos o custodia de manos, concebida fundamentalmente como soporte de un rico sol simbólico donde se aloja el viril con la Sagrada Forma para exponerla a la veneración de los fieles. Esta traza, que se generaliza en los últimos años del siglo XVI, gozó de gran aceptación hasta comienzos del siglo XX por su menor peso y su coste más reducido en comparación con las grandes custodias procesionales de asiento, si bien éstas últimas mantuvieron su lugar preferente en las solemnes procesiones del Corpus Christi. La segunda mitad del siglo XVII asiste a un progresivo enriquecimiento de los ostensorios, gracias sobre todo al desarrollo de la técnica del repujado que permite simular efectos de relieve y riqueza con una delgada chapa de plata.

El de Valtierra fue ejecutado como pieza de examen para acceder al grado de maestro por don Cristóbal de Alfaro, natural de Valtierra pero examinado en Madrid, según consta por noticias documentales. Este título de maestro lo capacitaba para abrir tienda propia y ejercer por su cuenta el oficio, así como para recibir oficiales y aprendices, todo ello previo pago de la cantidad estipulada por las Ordenanzas de Plateros entonces vigentes.

La proximidad de la Corte pudo influir en el Colegio madrileño de plateros a la hora de adoptar determinados motivos ornamentales alusivos a la Monarquía en los dibujos de su Libro de Exámenes, uno de los cuales, por sorteo, había de reproducir el examinando. Ello puede explicar la presencia del águila bicéfala coronada que luce como elemento heráldico muy destacado la pieza de Valtierra.

El ostensorio conserva todavía la marca del contraste madrileño JV MVÑOZ y la burilada que garantizan que la ley del metal estaba de acuerdo con las disposiciones establecidas en las Ordenanzas.



Ostensorio de Santa María de Valtierra.



Casa-palacio en Corella.

Una de las principales aportaciones del Barroco navarro es el palacio de la Ribera, cuyos orígenes, sin embargo, se encuentran en las edificaciones medievales o renacentistas del valle del Ebro. Partiendo de estos modelos se caracteriza por definir un compacto bloque de ladrillo, marcadamente horizontal, con dos cuerpos y un ático. El primero de aquéllos se reserva al portal y el segundo a los balcones, como cuerpo principal, mientras que en el ático suele abrirse una galería de arquillos de medio punto, aunque también pueden mantenerse los balcones, pero siempre de menor tamaño y menos destacados que los del piso noble. Todo está dispuesto para que se produzca una densificación arquitectónica a medida que se asciende en altura, de suerte que el cuerpo bajo cumple la función de un sólido y desnudo pedestal, al contrario que los altos, en los que se acumulan elementos arquitectónicos u ornamentales de carácter geométrico. Estos, labrados en ladrillo, vienen a ser como una versión barroca de los adornos del mudéjar y lo mismo que ellos carecen de un vigor plástico, ya que no lo permite el material, reduciéndose a configurar un simple tapiz decorativo de escaso relieve y monótona repetición.



Alero en la calle Mayor de Sangüesa.

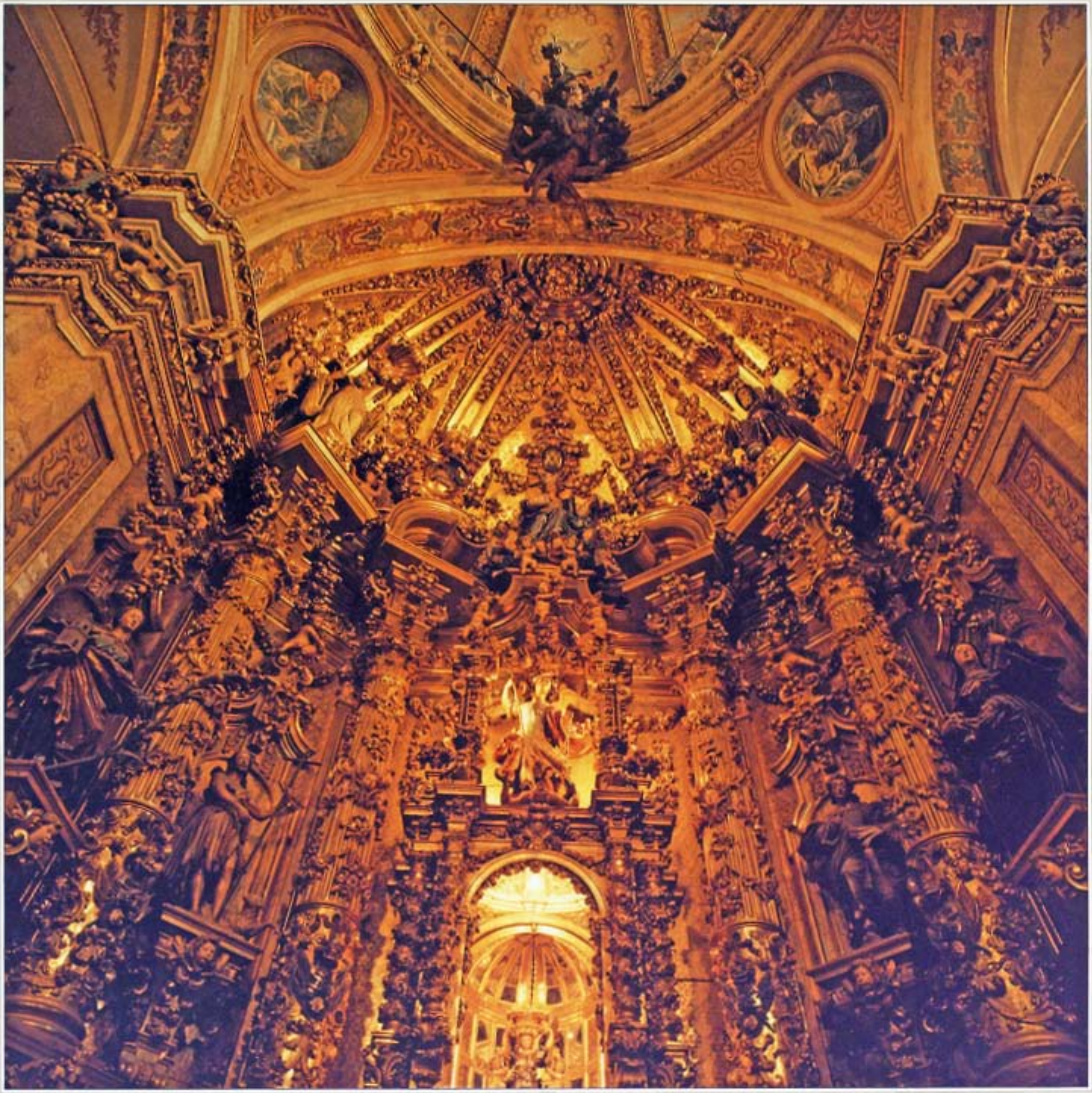
La arquitectura civil en Navarra ofrece un rico muestrario en tipologías y material según el área a que pertenezca. Así, en toda la Ribera domina una construcción de ladrillo en relación con la del Valle medio del Ebro, mientras que en la Montaña y valles septentrionales es la piedra el material característico de sus edificios. La zona media, entre una y otra, presenta una arquitectura en la que conviven ambos, reservándose la cantería para el primer cuerpo, que funciona como sólido basamento, y el ladrillo para el resto de la fachada, aunque enmarques de vanos y cadenas de las esquinas, con el fin de ser resaltados, también se labran en piedra. No obstante, la madera es común a todas estas arquitecturas navarras, concediéndosele un papel fundamental a las tallas en puertas, balconajes y, sobre todo, en los aleros de remate, que vienen a ser el rico colofón de la fachada. Precisamente por ocupar un lugar de gran visibilidad estos aleros se cuidarán de manera especial y, cuando la categoría del edificio lo exigía, aparecen labrados según diseños de aparato y riqueza decorativa, sobre todo en época barroca. A este período pertenecen espectaculares ejemplos, como algunos de Tudela, Corella, Cintruénigo, Sangüesa o Baztán.



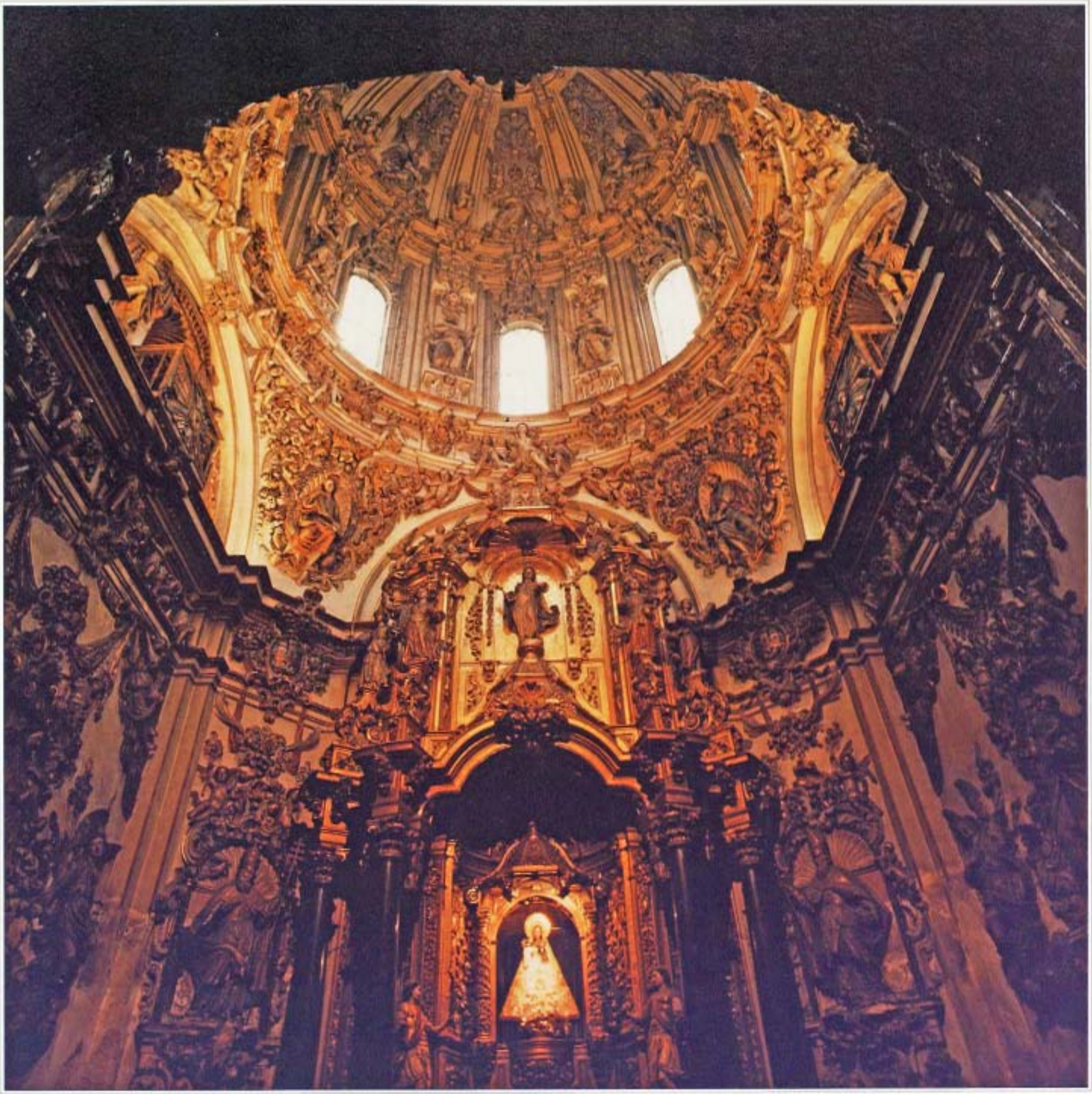
Santa Eufemia de Villafranca.

La parroquia de Santa Eufemia de Villafranca puede considerarse como uno de los edificios más importantes del Barroco navarro, al tiempo que representativo de la arquitectura de la Ribera. Sabemos que existió una primitiva iglesia del siglo XIV, ampliada luego durante la primera mitad del siglo XVI, para de nuevo verse envuelta en obras en el XVIII, en concreto a partir de 1716. En este año se inicia una gran transformación del templo en la que van a participar maestros importantes, sobre todo Juan Antonio Jiménez, también célebre por su intervención en la parroquia de San Miguel de Corella. Es ahora cuando se configura la actual iglesia barroca con una monumental nave y crucero, cuyos muros articula un orden gigante de pilastras corintias de fuste cajeado, que da gran empaque al interior, enriquecido igualmente con vistosas yeserías de temas vegetales, que figuran unos cardos menudos y rizados, de muy fina ejecución, semejantes a los empleados en la capilla del Espíritu Santo de la catedral de Tudela, y por tanto pueden relacionarse con los hermanos del Río, excelentes decoradores y retablistas de aquella época.

Esta riqueza interior, curiosamente, aparece envuelta en una desnuda fábrica de ladrillo, pero imponente, que se caracteriza por unos ingeniosos juegos de volúmenes de variadas formas y tamaños que se acoplan a distintos niveles. Es impresionante contemplar esta cordillera de prismas cúbicos u octogonales articulados horizontal o verticalmente y su efecto resulta más espectacular desde la cabecera, donde se suceden en altura el bloque apaisado de la sacristía, los cubos salientes del crucero, de pureza y rigor geométrico, y por último la caja octogonal de la cúpula, que por su posición elevada y más lucida admite ciertos ornatos, labrados en el propio ladrillo. Esta mezcla se complica, a su vez, con la capilla de la Virgen del Rosario, que también se construyó en el siglo XVIII. En contraste con las aristas cortantes de los volúmenes de la iglesia, ofrece unos planos de encuentro más disimulados y de un mayor decorativismo. Pero donde éste se impone es en la torre, que junto al pórtico del lado de la Epístola se erigió entre 1692 y 1700, dando trazas para ella Santiago Raón y José Ezquerra. Con estos volúmenes y ornatos la parroquia se convierte en el fondo adecuado del escenario que también forman el palacio de los Bobadilla y otras mansiones que se abren hacia la plaza de los Fueros como tramoyas teatrales.



San Miguel de Corella.



Capilla de Santa Ana. Catedral de Tudela.

En el retablo de la parroquia de San Miguel de Corella, labrado bajo la dirección de Juan Antonio Gutiérrez entre 1718 y 1722, tenemos un buen anuncio de lo que será la estética rococó, al ir ganando importancia la enorme máquina arquitectónica sobre la decoración que se hace más menuda y nerviosa a la vez que cambia su repertorio. Se utilizan ya motivos como los trofeos militares de ascendencia francesa, como lo hacía por aquellas fechas decisivas para la evolución del retablo barroco español José Benito Churriguera en el retablo mayor de las Calatravas de Madrid (1720-1724). La importancia de la obra corellana de Juan Antonio Gutiérrez, artista desconocido en la zona, radica en el adelantamiento en tres o cuatro décadas al triunfo y difusión de la última etapa del Barroco.

Forman un excelente conjunto los retablos colaterales que le acompañan y las imágenes dieciochescas de ángeles guerreros que se sitúan en el anillo de la cúpula acompañando al San Miguel que abate a los demonios, grupo escultórico éste que vincula magistralmente los espacios del presbiterio y la cúpula creando un escenario muy efectista.

A lo largo de los siglos XVII y XVIII, coincidiendo con un auge de las devociones populares se levantaron o remozaron en las principales ciudades y villas de Navarra capillas de patronato municipal dedicadas a sus respectivos patronos, como la de San Sebastián de Sangüesa (1602), San Andrés de Estella (1596-1699) y San Fermín (1696-1717) y la Virgen del Camino (1758-1776) en Pamplona.

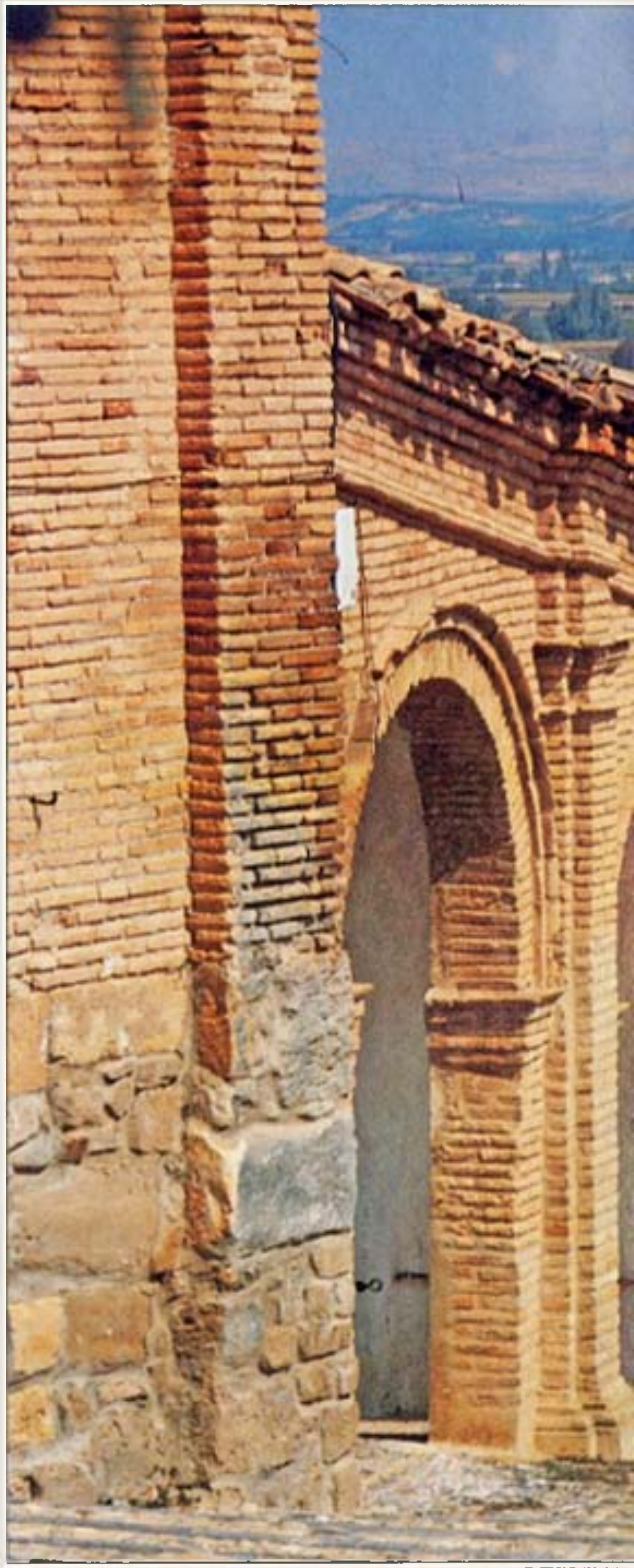
Tudela hizo lo propio entre 1713 y 1725, erigiendo de nueva planta una suntuosa en honor a Santa Ana, patrona de la ciudad. Con la iniciativa municipal que aunó esfuerzos se construyó este conjunto que, por su despliegue decorativo de mármoles y yeserías policromas, se ha comparado con los mejores ejemplos de sagrarios andaluces. Desconocemos el autor del proyecto, si bien no debió de andar lejos el arquitecto carmelita fray Bernardo de San José. Por el contrario, hay constancia de otros oficiales del foco tudelano que intervinieron en sus diferentes especialidades en la ambiciosa obra. La portada se relaciona con otras aragonesas y en el interior se desarrolla un extenso programa iconográfico en torno a Santa Ana y la Virgen en los muros, cúpula y retablo.

Del siglo XVII datan muchos de los santuarios que en honor de la Virgen se levantaron a lo largo de toda Navarra. Los más monumentales se localizan en los pueblos de la Ribera, así el de la Purísima de Cintruénigo, el del Yugo de Arguedas, el de la Esperanza en Valtierra, el del Portal en Villafranca o el del Romero de Cascante constituyen una buena muestra del arte de aquel siglo.

La basílica cascantina se levantó a fines de la citada centuria por haberse incendiado el antiguo templo. Su fábrica corrió a cargo del arquitecto Antonio Martínez, el cantero Francisco de Avendaño y el maestro de obras Antonio de Olea, maestros que tenían concluido el edificio para 1693. Su interior fue cobrando un aspecto de riqueza a lo largo de los años siguientes en que se dotó de yeserías a las cubiertas del presbiterio y crucero y se adquirió una monumental reja de hierro forjado. Poco más tarde, en 1699 se construía el retablo mayor por los maestros de la localidad José Serrano, padre e hijo. Del siglo XVIII datan los colaterales, unas suntuosas andas, el camarín y el coro.

La situación del santuario en un alto sobre el núcleo urbano a una con la masiva afluencia de gentes hizo que en 1755 se propusiese «ensuavizar» la cuesta del Portal de Santa María, proponiendo que «donde da principio la subida se formarán las gradas» con una barandilla «que servirá de mucha hermosura». Al año siguiente se vio la conveniencia de construir una galería de arcos para hacer mejor el ascenso «en tiempos de aguas, nieves y tiempos impetuosos». La obra se llevó a cabo inmediatamente y quedó finalizada en 1761.

Este acceso es un elemento muy peculiar en el perfil de la ciudad de Cascante junto al templo del Romero que domina una amplia panorámica y constituye el nexo de unión entre este último y la población. Está formado por una galería porticada de treinta y nueve arcos de ladrillo de medio punto que apoyan sobre pilares y dobles pilastras adosadas sobre los que monta la cornisa moldurada del mismo material. De este modo se convierte en una especie de vía sacra que finaliza en el santuario, en presencia de la Virgen. Es como el camino a la montaña santa. Gran parte de este acceso conserva restos de la muralla medieval.





Arquerías de acceso a la basílica del Romero. Cascante.

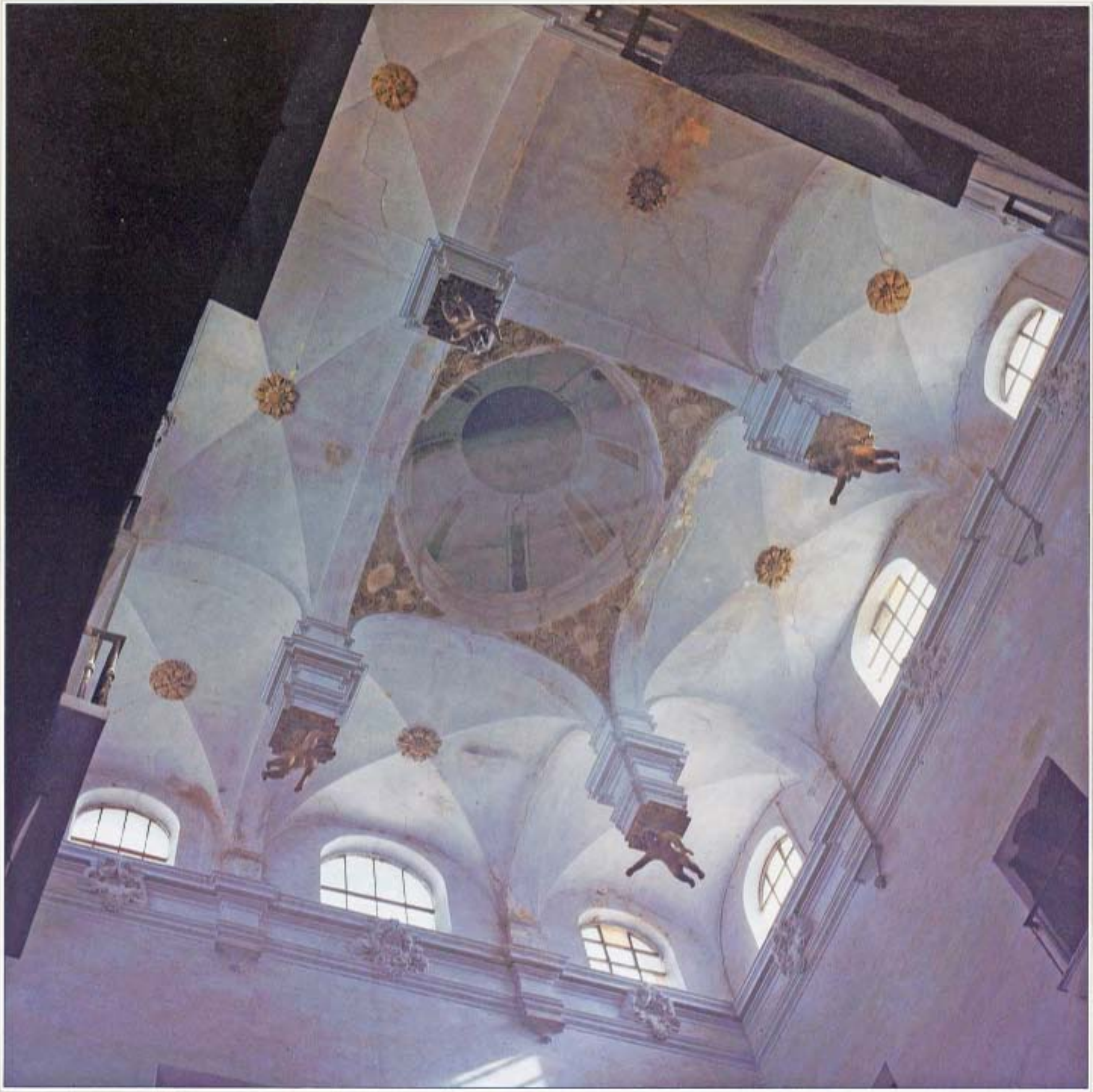


Claudio Coello: Martirio de San Plácido. (Museo de la Encarnación, en Corella).

Si importante fue la labor de las órdenes religiosas en la implantación de esquemas –arquitectónicos–, típicamente conventuales, durante el siglo XVII e incluso el XVIII, no menos significativo fue su papel en la difusión de las modas pictóricas de la escuela madrileña, gracias a los lienzos que importaban de esa procedencia, bien por sus relaciones con los conventos de la Corte, bien por las generosas donaciones de los patronos laicos. Así, sabemos cómo ya desde comienzos del siglo XVII se traían pinturas madrileñas a Navarra, sobresaliendo los lienzos de Carducho, Diriksen o Juan Rizzi. Con el tiempo se incrementó este aflujo, que alcanzará el máximo en el último tercio de la citada centuria. Es ahora cuando llegan obras de Carreño de Miranda, Escalante, Ximénez Donoso y Coello.

A este último maestro pertenecen dos grandes lienzos del antiguo convento de benedictinas de Corella, con Santa Gertrudis y San Plácido. Aquélla aparece en sus bodas místicas en una composición de exquisito gusto y poco compleja, mientras que el martirio del segundo da lugar a una compleja escenografía, pero ambos enriquecidos por un cálido colorido de estirpe veneciana.

Nadie que contemple el exterior de un palacio barroco de la Ribera, con su bloque compacto de ladrillo, puede imaginarse que dentro de él se guardan escaleras espectaculares, que responden a proyectos del mayor barroquismo en su concepción espacial. Con unas dimensiones grandiosas, constituyen el centro del palacio y en torno suyo se organizan todas sus dependencias, cumpliendo una función semejante a la de los patios, e incluso, como ellos, llevan balcones en su interior. Entre las muestras de excepción hay que citar la escalera del de Monteagudo o la de los Virto de Vera de Corella, pero ninguna es tan rica y aparatosa como la del palacio del Marqués de Huarte en Tudela, en la que se unen y enfrentan dos escaleras imperiales, complicadas a su vez por unos tramos intermedios. Tal laberinto aparece bajo una cubierta atrevidísima con una cúpula elíptica suspendida entre bóvedas de aristas.



Tudela. Palacio del Marqués de Huarte. Bóveda de la escalera.



En un monte vecino a Sorlada, conocido como el Alto de Piñalba, se encuentra la basílica de San Gregorio Ostiense. Este cardenal enviado por el papa Benedicto IX para predicar en estas tierras murió en Logroño en 1044 y según la tradición piadosa su cuerpo fue conducido por una caballería hasta el sitio donde hoy se erige el santuario. Con el tiempo se olvidó el recuerdo del sepulcro que milagrosamente descubrieron unas luces a mediados del siglo XIII y a raíz de su hallazgo debió formarse una primera iglesia dedicada al santo, que con el paso de los siglos y por la mucha devoción hacia sus reliquias se engrandeció y enriqueció hasta convertirse en el templo que hoy admiramos, una de las muestras más representativas e importantes del Barroco navarro, sobre todo por su magnífica portada y su espectacular crucero.

La portada se labró a partir de 1694 y en ella intervinieron diversos artistas como Vicente López Frías y Juan Antonio San Juan, quienes realizaron una monumental fachada, versión barroca de la de Santa María de Viana. Como ésta, ofrece una solución absidal con un cuarto de esfera en su remate, aunque sus columnas clásicas se sustituyen por otras salomónicas, al tiempo que lleva una copiosa decoración de follajes y hojarascas, que como trepadoras ascienden por todas las superficies enmarcando las esculturas o los relieves que narran la milagrosa llegada de San Gregorio al Alto de Piñalba. Así, pues, se convierte en una especie de retablo y también sirve de grandioso telón de fondo de los ritos que se celebran al exterior de la basílica en la bendición de los campos con el agua que previamente es pasada por el cráneo del santo. En el interior, el culto de San Gregorio tiene como escenario el crucero que entre 1758 y 1764 se construyó con los planos del carmelita logroñés fray José de San Juan de la Cruz. Se trata de un recinto trilobulado cubierto por casquetes y una cúpula central adaptada a un octógono, todo ello y en especial esas cubiertas ricamente engalanado por yeserías rococó de exquisita labra, que resalta una clara iluminación, en cuyo descenso desde el tambor de la cúpula crea los más sorprendentes efectos, en contraste con la más parca de la nave. Estructuras, ornatos y luces hacen que este crucero sea un recinto sumamente espectacular, el más idóneo para que luzcan las tallas que el escultor académico Roberto Michel envió desde Madrid.

Sorlada
San Gregorio Ostiense.
Detalle de la Portada



Santa María y Ayuntamiento de Viana.

En el centro del casco urbano de Viana, concretamente en el cruce de dos de sus más importantes calles, la Mayor y la del conde de San Cristóbal, se encuentra la plaza de los Fueros, que no sólo es el corazón de la ciudad sino su enclave más monumental. A ella asoma la gran parroquia de Santa María, verdadero templo catedralicio, con su portada renacentista en exedra, pero también pertenece a esta plaza el Ayuntamiento, que forma con dicha iglesia uno de los conjuntos urbanísticos de mayor interés de Navarra. Es un verdadero espectáculo llegar a este recinto con sus distintos niveles, escalinatas, cercas de cantería y forja que así se configuró durante el Barroco, aprovechándose la fachada de Santa María. Precisamente, para que este escenario tuviese un adecuado fondo barroco se construyó el Ayuntamiento, que es sin duda el edificio civil más noble de la ciudad. Sus obras se llevaron a cabo en la segunda mitad del siglo XVII bajo proyecto de Juan Raón, arquitecto de origen francés muy activo en la región, lo mismo que su hermano Santiago, autor de la ampliación de la parroquia. El edificio ofrece un carácter eminentemente urbanístico y público de acuerdo con su función, por lo que se valoró de manera especial la fachada. Esta se compone de dos cuerpos de excelente sillería, el primero porticado y el segundo de balcones, enriqueciéndose sus alzados con pilastras, que en el piso noble, dada su significación, son acanaladas y también por este motivo los balcones quedan dentro de aparatosos enmarques. Pero el esplendor decorativo llega al máximo en el remate, donde monta sobre la balaustrada un ostentoso blasón de la ciudad, que viene a ser el mejor testimonio de su esplendor en aquellas fechas.



Retablo mayor de La Asunción. Miranda de Arga.

Conocemos perfectamente los datos históricos de la construcción del retablo mayor de la parroquia de Miranda de Arga, contratado en 1696 por el arquitecto de Tudela José de San Juan y Martín, hijo de Francisco San Juan, maestro del mismo oficio, con quien colaboró y se había formado. A ambos se debe el retablo mayor de San Salvador de Azagra, realizado en torno a 1700, por las mismas fechas que el de Miranda. Uno y otro responden al mismo esquema de alto banco con grandes mensulones, un cuerpo tetrástilo con salomónicas y ático. La decoración vegetal y de niños que juguetean entre el ornato o sostienen otros elementos resulta riquísima y de profundos valores plásticos. Su planta es movida con toda la zona de la calle central retranqueada para acoplarse perfectamente al ábside gótico. Todas las características de esta obra que se hallaba totalmente finalizada para 1703 nos hablan del periodo churrigueresco.

José de San Juan intervino en varios retablos navarros y riojanos, plasmando en sus intervenciones un estilo muy similar al ejemplo de Miranda de Arga. Característica personal suya es la disposición de niños entre la hojarasca de las columnas salomónicas, como lo había hecho el escultor tudelano Francisco Gurrea años atrás en el retablo mayor de las dominicas de Tudela, si bien las figuras de San Juan y Martín se tallan por separado y no junto al soporte.

Las labores para dorar y policromar la pieza se encomendaron a Domingo del Rey, maestro pintor y dorador de la ciudad de Tafalla y miembro de una larga dinastía de artistas del mismo oficio que corrieron con la decoración de muchos conjuntos retablísticos navarros. Los ricos efectos plásticos del altar se ven acrecentados, al igual que en otros casos, por los reflejos de los panes de oro aplicados sobre todas las superficies, oro que venía a significar algo superior, la luz solar y por consiguiente la inteligencia divina, la imagen de los bienes espirituales y de la iluminación supraterrenal.

En cuanto a la imaginería, ocurre como en casi todos los retablos de estas tierras, ya que desmerece por su escasa calidad si la comparamos con las finas labores de talla de los elementos arquitectónicos. Destaca por la composición y apertura de líneas la Asunción del ático con túnica roja que contrasta con las encarnaciones de los ángeles y los oros del fondo arquitectónico.

Ermita del Patrocinio.
Milagro.



La basílica del Patrocinio de Milagro, antes de Nuestra Señora de la Villavieja, es una muestra excepcional en el panorama de la arquitectura barroca navarra y, por sus atrevimientos arquitectónicos, sólo admite parangón con la iglesia de la Enseñanza de Tudela. Su construcción se inició en 1699 y en ella se siguió el proyecto de Pedro de Aguirre, acreditado maestro corellano por sus obras en los santuarios del Yugo de Arguedas, del Castillo de Miranda de Arga, en las parroquias de San Román de Cirauqui y de Santa Ana de Cervera del Río Alhama o en la torre de Villafranca. A pesar de que en todas estas construcciones sigue tipologías tradicionales y castizas de la tierra, en Milagro se inclina por unas soluciones verdaderamente barrocas jugando con la centralidad y la longitudinalidad en una complicada planta con una elipse inscrita en una cruz griega. Tal concepción espacial, aunque sin el aparato de la Enseñanza de Tudela, nos remite a modelos italianos por la combinación de organismos diferentes. No obstante, el envoltorio externo se rige por la típica construcción de ladrillo, si bien la originalidad de su planta y de sus volúmenes hace que gane en espectacularidad, acentuando ésta los encrespamientos de torres y remates.

El edificio estaba totalmente concluido en 1703, año en el que se pidió licencia para bendecirlo al nuncio de Madrid en vista de que no llegaba la del ordinario de la diócesis. Como ocurría en ocasiones similares, la villa de Milagro quería solemnizar la inauguración del templo el 8 de septiembre, Natividad de la Virgen, con festejos populares.



Escalera del palacio de Vallesantoro, en Sangüesa.

Entre los palacios barrocos de Navarra hay que destacar los de la merindad de Sangüesa, que ofrecen una amplia variedad de modalidades, desde los ejemplos roncaleses o salacencos a los más meridionales de la ciudad de Sangüesa. En ella, la muestra más representativa es el palacio del marqués de Vallesantoro, que fue virrey en Nueva España. Su grandiosa fachada de marcada horizontalidad, según convenía a la nobleza del edificio, ofrece un primer cuerpo de sillar y los demás de ladrillo a la usanza de las construcciones de la Navarra media. Pero esta fachada es importante por un aparatoso portal con columnas salomónicas y otros elementos característicos de finales del siglo XVII, que otorgan al conjunto un empaque especial. No menos grandioso es el interior del palacio, que se distribuye en torno a una escalera que ofrece todo el espectáculo del Barroco. Se organiza en varios cuerpos sucesivos, enlazados por tramos perpendiculares de peldaños, que se desarrollan en una caja cúbica. Por sus dimensiones monumentales es excepcional, pero también por la combinación de madera en las balaustradas y piedra en los soportes, que a medida que ascienden en altura pasan de la columna acanalada a la helicoidal y la salomónica, por último.

El órgano barroco de Isaba fue construido en 1751 por Silvestre Thomas, «factor de órganos», que moriría en 1769 en Pamplona, mientras realizaba el de la parroquia de San Nicolás. Consta aquél de 20 juegos partidos más un pedalero de 9 contras de 16 pies. El teclado tiene 45 notas con octava corta o «capada». El instrumento actual es fundamentalmente el mismo que hiciera S. Thomas en 1751; en él, a su vez, fueron respetados algunos registros del órgano anterior hecho por el sangüesino Joan Jorge de la Fuente en 1613. La preciosa caja barroca «hizola Miguel de Ayerdi, vezino de ésta» (Isaba), según reza la inscripción de su «secreto».

S. Thomas es miembro de toda una familia de organeros. El oficio es seguido por sus cuñados Thomás Sánchez y Fermín de Usarralde (éste padre y abuelo de al menos cuatro organeros Usarralde que trabajan hasta el s. XIX en Valencia, Navarra y Aragón). Todos proceden de un tronco común, el maestro Bartolomé Sánchez de Lerín (s. XVIII), uno de tantos excelentes organeros de esta villa, de la que sólo en los siglos XVII y XVIII se cuentan hasta 12 repartidos por Navarra, Cuenca, Madrid, etc. Por su importancia habría que añadir a ellos en Navarra los Apecechea de Lesaca-Yanci y los Gómez de Larraga.



Órgano de San Cipriano de Isaba.



Fragmento del retablo mayor de La Asunción. Lerín.

Entre las parroquias navarras que guardan obras de escultura barrocas destaca la de la Asunción de Lerín, villa famosa en los siglos del Barroco por su prolífico taller de organeros. En los muros de la citada iglesia se pueden ver diversos retablos pertenecientes a los siglos XVII y XVIII, así como una magnífica caja de órgano y una monumental sillería dieciochescas.

Por sus dimensiones destaca el altar mayor realizado por el maestro arquitecto de Calahorra Diego de Camporredondo por los mismos años que el de Lodosa, en torno a 1760. Su dorado y estofado corrió a cargo del pintor logroñés José de Vejes, uno de los maestros más prestigiosos de la zona en aquella época. Camporredondo, autor del proyecto, es bien conocido por sus múltiples obras a lo largo de toda Navarra y la Rioja; su producción abarca largas décadas, concretamente trabajó ya en el retablo mayor de San Miguel de Corella a las órdenes de Juan Antonio Jiménez (1718-1722) y aún vivía en 1779. En tan dilatada vida, su arte evolucionó desde posiciones de un Barroco decorativo a los postulados preneoclásicos y así lo atestiguan sus obras. El retablo de Lerín es un ejemplo del Rococó con un claro predominio de lo propiamente arquitectónico, pese a que, sobre sus superficies, se desarrolla una delicadísima decoración rococó de líneas muy movidas. Su planta repite en general la traza del ejemplo corellano antes citado en el que había colaborado, si bien en el de Lerín se acentúa el movimiento de líneas, destacando la volada cornisa que avanza valientemente casi hasta cerrarse en un óvalo. El conjunto resulta de grandes efectos escenográficos. El sagrario-expositor es de grandes dimensiones y sus alzados repiten en contracurva los del retablo.

Los de Lerín debieron quedar contentos con la obra de Diego de Camporredondo y así se confirma por el encargo que algún año más tarde hicieron al mismo artista de Calahorra para que llevase a cabo la sillería coral. En ambos trabajos –retablo y sillas del coro–, el artista calagurritano se muestra, al igual que otros maestros de la retablística regional, como un magnífico diseñador y tallista que produce excelentes conjuntos, pero con menos dotes para las labores de bulto redondo que es donde baja la calidad en casi todos los conjuntos salidos de su taller.

En su decoración domina el dorado que contrasta con la policromía en azul y rojo aplicada en los templetes y puertas laterales y los colores planos de las vestiduras de las estatuas.

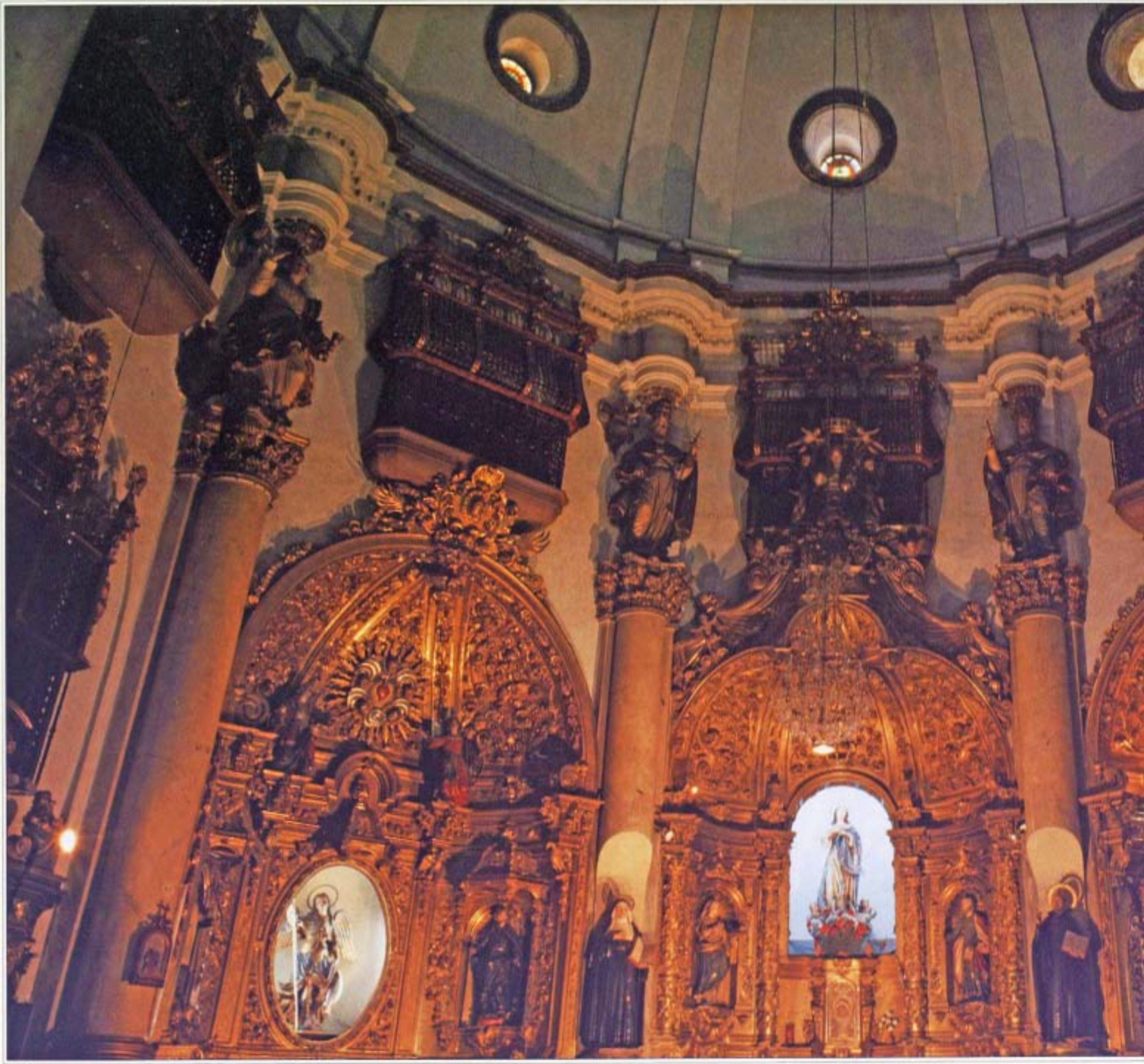


Santa María de Los Arcos.

En la parroquia de Santa María de Los Arcos se conjugan todas las artes del período barroco, constituyendo un excelente ejemplo de lo que es un templo construido y decorado bajo las directrices y normas de aquel estilo imperante en toda España a lo largo de más de siglo y medio. Fue construido de nuevo entre 1699 y 1705 siguiendo el esquema difundido desde principios del siglo XVII, aunque en este caso las dimensiones resultan inusuales por su grandeza y solemnidad.

Su interior se halla totalmente decorado y es este aspecto el que, en último término, le confiere su carácter barroco. Un conjunto de yeserías de plástico modelado, realizadas hacia 1704, adornan la gran cúpula y los arcos torales y fajones; grandes paramentos de oro y colores se sitúan en los muros del crucero en tanto que lienzos de medio punto decoran los lunetos y, por fin, un conjunto de retablos de diversas fases del estilo exquisitamente dorados llenan las paredes y capillas de la iglesia.

Todas estas obras se fueron realizando poco a poco y por artistas de distintas procedencias, generalmente los de mejor reputación en cada momento. La construcción del edificio se llevó a cabo bajo la dirección de Juan Antonio San Juan, veedor de obras del obispado de Pamplona; las yeserías corrieron a cargo de tallistas de Calahorra; la decoración pictórica pertenece a José Bravo, maestro burgalense, en tanto que los retablos y otras obras de escultura salieron de las gubias de maestros alaveses, riojanos y de Estella, destacando en este apartado los trabajos de Juan Angel Nagusia y Diego de Camporredondo.



Iglesia de la Enseñanza de Tudela.



La iglesia de la Compañía de María de Tudela, inaugurada en 1742, representa uno de los casos excepcionales en el panorama de la arquitectura barroca navarra por su original proyecto que contrasta con la típica iglesia barroca de raíces herrerianas, consistente en una cruz latina cubierta por bóvedas de medio cañón y cúpulas.

En planta presenta un gran cuerpo octogonal rodeado en parte por unos deambulatorios interrumpidos por dos coros bajos y otros cuerpos agregados a los pies, sobre el último de los cuales se alza el coro alto; conviviendo de este modo centralidad y longitudinalidad que es una de las grandes aspiraciones de los arquitectos barrocos. Se ha señalado la posible inspiración en la basílica de Loyola, obra de Carlo Fontana, pero no hay que olvidar la reglamentación sobre los elementos del «trazado» en las casas del instituto, impresas ya en 1638. En ellas se recomienda la forma cuadrada para toda construcción y la ubicación de dos coros bajos o tribunas junto al presbiterio –uno para las religiosas y novicias y otro para pensionistas y escolares– y un tercero en alto, frente al altar.

Tal plan obedece a la función de esta orden en la que convivían clausura, apostolado y enseñanza. En él se basan fundamentalmente las iglesias de otros colegios, sobre todo los que se fundaron desde la capital de la Ribera de Navarra en Zaragoza (1744), Santiago de Compostela (1759) y Vergara (1799), cuyos modelos siguen muy de cerca el modelo centralizado de la casa madre tudelana.

En su interior el ornato no obstaculiza a la arquitectura, las labores de estuco se sitúan en puntos concretos como capiteles. De yeso policromado son asimismo las esculturas de los Evangelistas y de los Santos Padres de la iglesia situados sobre las columnas que jalonan el octógono, simbolizando el fundamento de la doctrina de la iglesia. La gran cúpula aparece sin exorno alguno, tan sólo las fajas y unos óculos rodeados de guirnalda neoclásica rompen su simplismo. Es muy posible que en 1862 se remodelase la cubierta y se suprimiese su decoración, ya que en aquel año se produjo un hundimiento ocasionado por una nevada. Completan el programa ornamental las hermosas celosías de las tribunas y de los coros y los exquisitos retablos dorados ejecutados por las mismas fechas que la inauguración de la iglesia.

A la misma época corresponden la sacristía con hermosas yeserías sin policromar y el camarín, también de planta central, cubierto por cúpula y enlosado con ricos azulejos de colores.



Subiza.

El actual palacio de Subiza, en la Cendea de Galar, es uno de los de más empaque dentro de la arquitectura navarra dieciochesca. Se trata de una construcción con acusados recuerdos del Baztán, que, por ejemplo, evoca las mansiones de Gastón de Iriarte, en Irurita, o la de Apezteguia, en Errazu.

La fachada, de cuatro cuerpos y toda ella de sillería, presenta una sobria portada de orden toscano; y sobre el dintel del balcón principal un escudo de armas cuartelado, con doble motivo heráldico en diagonal y timbrado con corona de marqués. La flanquean dos torres cubiertas por tejados a cuatro vertientes. El resto del edificio, enlucido de blanco, ofrece la separación de pisos por medio de las mismas impostas que se aprecian en fachada y utiliza igualmente la piedra en las esquinas y enmarques de las ventanas. Concretos detalles en los ornatos, ménsulas y vanos y el adorno del escudo con motivos de rocalla llevan la edificación a bien mediado el siglo XVIII. De hecho, una clave de arco lateral ostenta la fecha de 1763, que pudiera ser válida para el final de las obras.



Detalle del palacio de Subiza.

Muruzábal es un pueblo perteneciente al Valle de Ilzarbe, cuyo núcleo urbano está situado en las proximidades de Eunate y que cuenta con algunas casas significadas. Destaca entre su caserío el palacio del Marqués de Zabalegui, título creado por Carlos II *el Hechizado* en 18 de mayo de 1691 en favor de D. Francisco Juániz de Muruzábal Echálaz y Ozcáriz, Presidente de las Reales Chancillerías de Valladolid y Granada, Obispo de Cartagena y Caballero de Santiago. Había nacido en Muruzábal en 1624 y murió en Murcia en 1695.

No mucho después se debió construir la mansión señorial que, por algunos detalles, preferentemente decorativos, denota una fecha no lejana de 1700. El patio interior reduce a dos las tres alturas de fachada; y combina la piedra, presente en el suelo –cantos rodados en sencillos dibujos y algunas lajas–, en paramentos y pilares de la parte baja, con el ladrillo de las arcadas y del piso superior. Centra el espacio un pozo con brocal circular en cinco hiladas almohadilladas. De ladrillo son también las dos torres cuadradas que, con un inevitable aire adventicio, se elevan sobre el tejado. Quizá el empleo combinado de piedra y ladrillo y la reducción de altura en el programa constructivo dan a este palacio un carácter de compromiso y transición entre Montaña y Ribera, entre el mundo atlántico y el mediterráneo.



Patio del palacio de Muruzábal.



Detalle del palacio de Ezpeleta, en Pamplona.

Agustín de Echeverz y Subiza es prototipo de aquellos navarros que en el reinado de Carlos II hicieron fortuna y tuvieron la oportunidad de crear un linaje noble. Nacido en Asiáin en 1646, se explica su promoción por un cuantioso enriquecimiento en las tierras americanas de Nueva España, circunstancia a la que no es ajeno su matrimonio con Dña. Francisca Valdés. El año 1682 fue especialmente importante en la vida de Echeverz: investido caballero de Santiago en marzo, recibe en noviembre la merced de marqués de San Miguel de Aguayo y Santa Olaya, juntamente con el nombramiento de Gobernador y Capitán General del Nuevo Reino de León. Tras una breve estancia allí, sin culminar el mandato se le autoriza el regreso a España en 1685. Permaneció en Navarra hasta su fallecimiento en 1699, más que nada ocupado en sentar las bases jurídicas y económicas de su mayorazgo. Pero había de ser su viuda quien, en 1704, llegara a establecer tal fundación, para renunciar entonces al título en favor de la hija común, Dña. Ignacia Javiera Echeverz y Valdés (n. 1673-m. 733).

La nueva marquesa de San Miguel de Aguayo, para ese momento dos veces viuda, se casó en el mismo 1704 con D. José de Azlor y Virto de Vera, de rancia estirpe aragonesa. Inmediatamente se ocuparon de la construcción de su palacio en la calle Mayor de Pamplona, edificio del que pueden rastrearse algunos datos históricos. En el verano de 1709 se formaliza la escritura entre los marqueses y el maestro cantero Pedro de Arriarán. En las cuentas, citadas en publicación de Pilar Foz, se incluyen importes de molduras y tallas realizadas para la misma casa por Antonio de Elorza, maestro herrero vecino de Elgóibar. Meses después, el 16 de diciembre de 1709, el acta de una sesión municipal daba cuenta de que el marqués de San Miguel (consorte, se entiende) tenía hecha parte de la fachada de su casa. De resultas de alguna crítica hubo de someterse la marcha de las obras a supervisión de la Ciudad, quien, previo reconocimiento de peritos, determinó que la construcción se ajustaba a la licencia de 1 de agosto precedente y que, por lo tanto, no era necesario introducir correcciones.

Cuando los marqueses de San Miguel de Aguayo partieron para América, en julio de 1711, es lógico pensar que su casa de Pamplona estaba totalmente terminada; no volverían a verla.

Se viene conociendo al palacio como del conde de Ezpeleta y lo cierto es que en 1800 el entonces marqués, D. Pedro Ignacio de Echeverz, autorizó desde Méjico la venta de la mansión al conde de Ezpeleta, interesado en comprarla, para lo que venía «ofreciendo por ella el cuádruplo de lo que produce de renta». El título de conde Ezpeleta de Beire estaba recién estrenado (su concesión se remonta a 1797) por su primer eneficiario, D. José de Ezpeleta y Galdeano. Con toda rapidez el nuevo propietario dispuso que sus armas heráldicas –en campo de plata, un león de gules uñado y linguado de lo mismo– se colocaran sobre el dintel de la puerta, como aún hoy aparecen plasmadas en relieve. Más tarde el palacio lo fue del marqués del Amparo, de cuya viuda lo adquirió, por último, en julio de 1918, la Compañía de Santa Teresa de Jesús para colegio de enseñanza, función que persiste en la actualidad.

Desde el punto de vista arquitectónico destaca la fachada, mencionada por Víctor Hugo y denostada por Madrazo. Dos pilastras y un dintel profusamente decorados determinan la portada, tras la cual se dibuja una elegante escalera de doble tiro. El cuerpo bajo se reviste totalmente de piedra, mientras que el segundo, de ladrillo, reserva aquel material para enmarque de los vanos. Por encima de una imposta, cinco óculos guardan correspondencia con el eje de los balcones.

A partir de la segunda mitad del siglo XVII y a lo largo de todo el siglo XVIII llegan a la Peninsula grandes cantidades de plata labrada, sobre todo objetos de ajuar litúrgico, procedentes de diversos paises hispanoamericanos y fruto, en muchos casos, de donaciones de indianos enriquecidos a las iglesias o parroquias de su pueblo natal.

Navarra se vio particularmente beneficiada por estos regalos como puede apreciarse a traves de los numerosos objetos que han llegado a nuestros dias; entre ellos los ostensorios peruanos de Fustiñana o San Juan de Estella, la dulcera del Rosario de Corella labrada en Guatemala o los cálices de Alcoz, Tudela u Ollogoyen que proceden de Méjico, pueden servir de ejemplo.

En este contexto hay que incluir el espléndido conjunto de orfebreria religiosa que en el año 1748 envió desde Guatemala a la parroquia de San Martin de Lesaca don Juan de Barreneche y Aguirre. A través de estas piezas queda bien patente la categoria y el alto nivel de calidad alcanzado por los orfebres guatemaltecos del Barroco. Su estilo personalisimo se advierte en sus estilizadas estructuras donde siempre predominan los esquemas ondulados que se logran superponiendo diversos cuerpos esferoides –con o sin gallones– o varias tiras curvilineas montadas al aire en torno a un vástago interior. Este mismo carácter muestran los contornos afiligranados a manera de encaje o la disposición imbricada de los basamentos, así como los flexibles tallos de la decoración vegetal repujada que cubre sus superficies.

El origen guatemalteco del legado de Barreneche está confirmado, además por los punzones que ostentan algunas de las piezas. Uno de ellos, en forma de corona vegetal, corresponde al impuesto del quinto, mientras que la segunda marca es la concha o venera distintiva de la ciudad de Santiago de los Caballeros de Guatemala, la actual Antigua, cuyo santo patrón fue Santiago Peregrino. De esta suerte, el punzón adquiere también un carácter simbólico al identificarse con el atributo del santo y en este sentido hay que interpretar además las patas en forma de veneras que soportan el ostensorio o el relicario.



Orfebreria de San Martin de Lesaca.



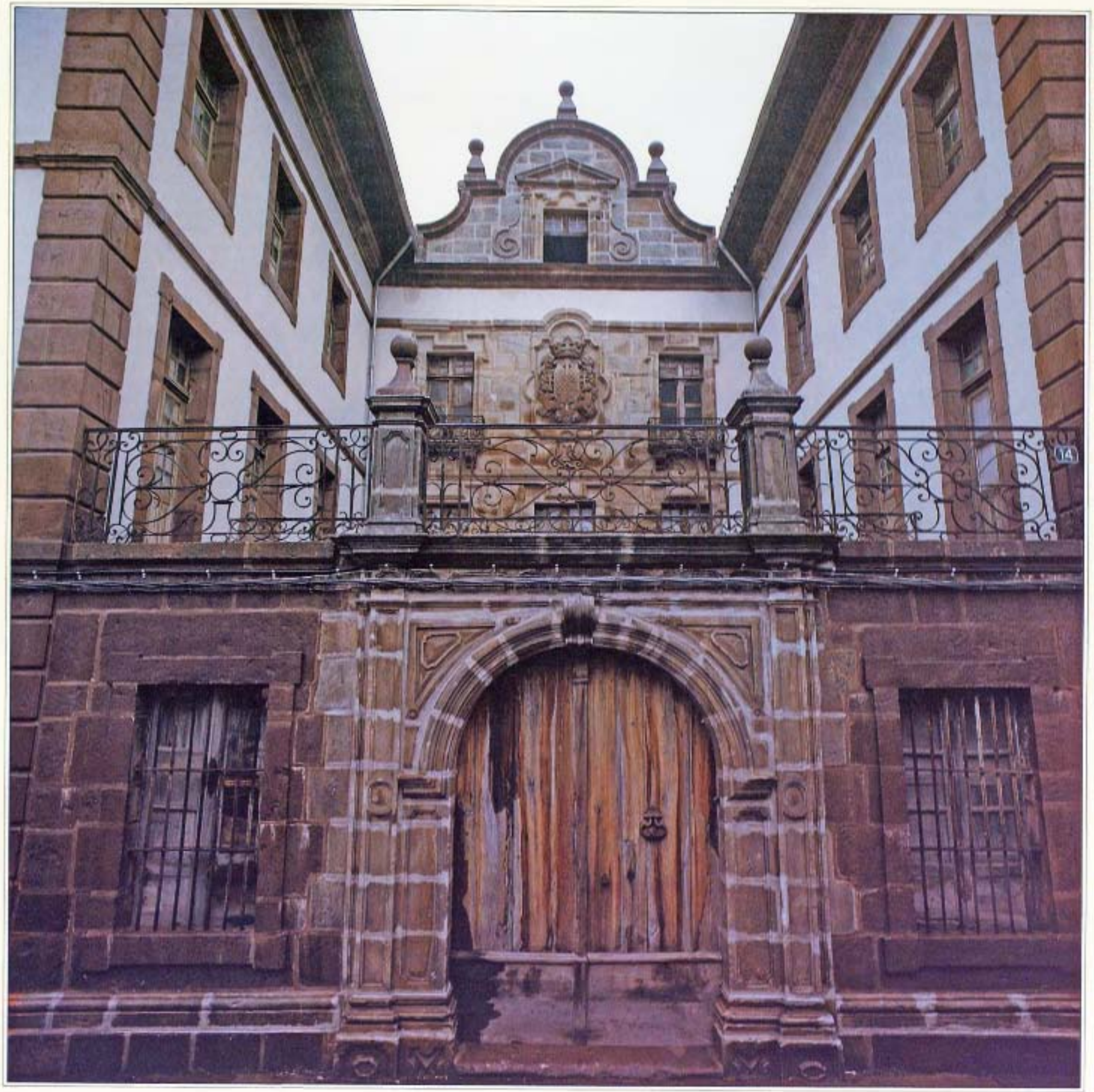
Convento de las Clarisas, en Arizcun.

Entre los navarros que enriquecen con sus nombres la «hora navarra del XVIII» ocupa un lugar destacado don Juan Bautista Iturralde, marqués de Murillo el Cuende, ministro de hacienda de Felipe V y personaje que, como otros indianos y hacendados, favorecieron a sus pueblos nativos con fundaciones y legados artísticos. Al marqués de Murillo se deben la creación del Convento de Clarisas de Arizcun fundado en 1731 junto a Iturraldea, construido a sus expensas en 1716, y el Seminario de San Juan Bautista de Pamplona destinado a la formación de seminaristas baztaneses.

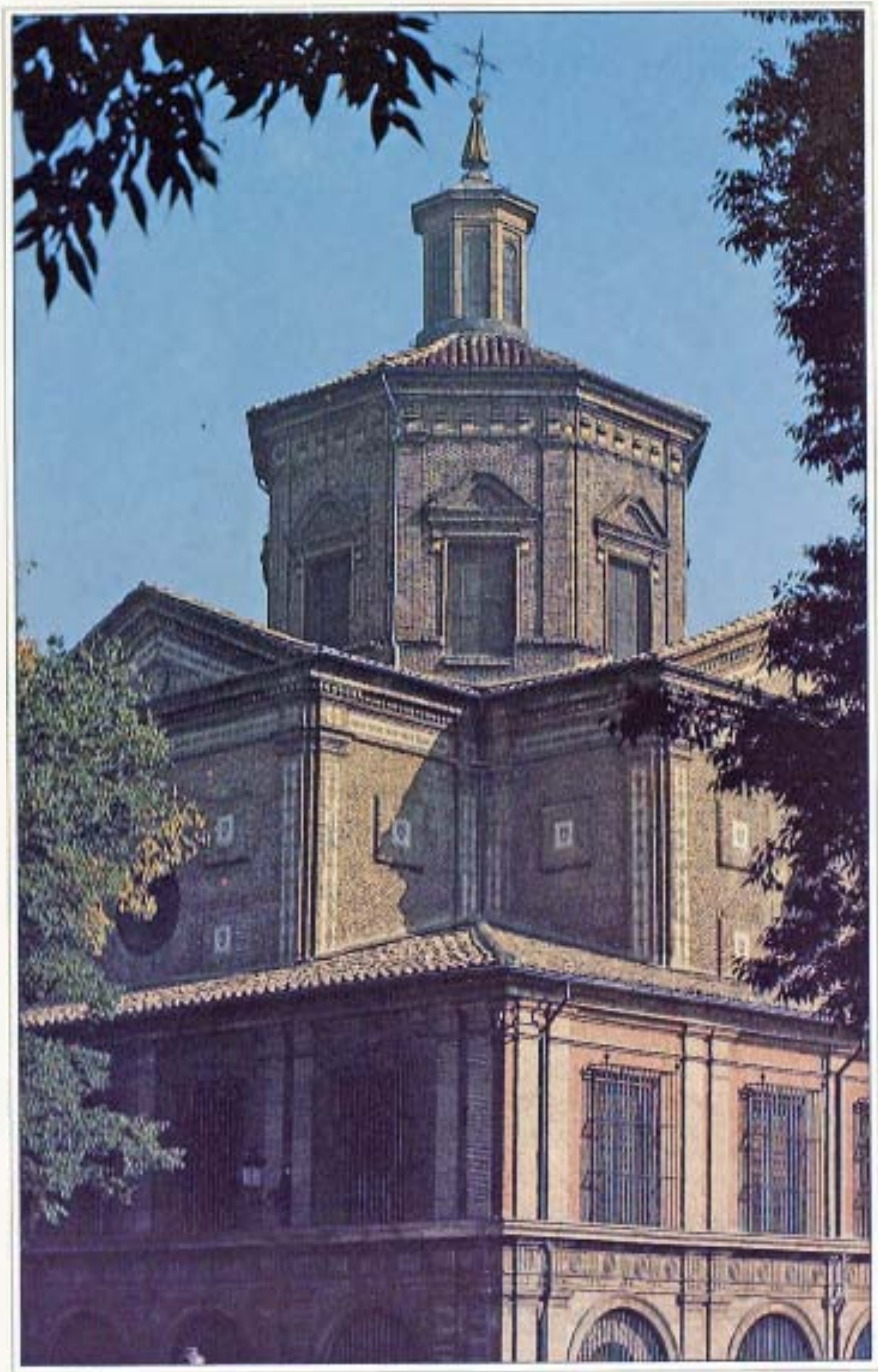
En Arizcun forman un bello conjunto monumental Iturraldea y el convento, retranqueado respecto a la línea de edificaciones, formándose delante de él una plazuela enrejada o compás, solución urbanística típicamente hispana. Del monumento sobresale la espléndida fachada que viene a ser la versión dieciochesca del típico frontis conventual divulgado por fray Lorenzo de San Nicolás en su «Arte y Uso de Arquitectura». Su valor se acrecienta por ser uno de los contados ejemplos de estas tierras ejecutados en sillería. El proyecto se debe al maestro de obras reales de Madrid Francisco de Mauso, en tanto que la ejecución material corrió a cargo de canteros de la tierra a partir de 1731.

Nos encontramos ante uno de los mejores ejemplos de mansiones palaciegas baztanesas y navarras del siglo XVIII. Fue mandada construir por don Miguel de Arizcun, natural de Elizondo, famoso asentista y hombre influyente en la época de Patiño. Por una descripción de 1729, sabemos que el edificio se había levantado de acuerdo con la configuración actual: «tres altos de crecido ventanaje, cuyas extremidades o esquinas son de piedra...». La fachada se organiza en tres cuerpos, el central retranqueado y de menores dimensiones que los laterales; éstos aparecen por tanto adelantados y entre ambos se ubica un zaguán. Tres plantas con vanos rectangulares simétricos desarrollan el edificio en altura.

Su estilo barroco viene definido sobre todo por el paramento central coronado por un movido frontón mixtilíneo, elemento que, junto a las mansardas de las alas laterales, rompe hábilmente las líneas del remate de la casa. La decoración a base de molduras labradas y el gran blasón cooperan decisivamente al aspecto de riqueza. Es muy posible que la barroquización de esta zona central coincida con la concesión del marquesado de Iturbieta a favor de don Miguel de Arizcun en 1741, año en que, tras su muerte, se tasó el edificio en 46.315 reales la cantería y 80.738 reales la carpintería.



Palacio de Arizcunenea, en Elizondo.



Capilla de San Fermín, en San Lorenzo de Pamplona.

El deseo de erigir un cobijo digno para la imagen de San Fermín, Copatrono de Navarra con Francisco de Javier, llevó al Ayuntamiento de Pamplona a constituirse en promotor de su Capilla, aneja al templo parroquial de San Lorenzo, que sería edificada entre los años 1696 y 1717, según planos de los arquitectos Santiago Raón, Fray Juan de Alegría y Martín de Zaldúa. En la financiación, dotada con fondos del Municipio y canalizada por medio del ejercicio de su patronato, participaron también pamploneses y navarros de toda condición, algunos residentes en la Corte de Madrid o incluso en Indias, que se prodigaron en aportaciones dinerarias o en donativos de alhajas, obras de plata u orfebrería, mientras que otros prefirieron trabajar desinteresadamente en las obras de construcción o enviar peones y caballerías a su costa.

Con posterioridad a su inauguración, la Capilla de San Fermín fue objeto de determinadas reformas. Así, entre 1800 y 1805 las acometidas bajo la dirección de Santos Angel de Ochandátegui, en estilo neoclásico, que afectaron al interior en aspectos primordialmente ornamentales. Y la reedificación de la linterna, alcanzada en septiembre de 1823 por los bombardeos de las tropas de Lauriston, integrantes de la expedición de los «Cien Mil Hijos de San Luis».

El exterior de la construcción denuncia la planta y el alzado típicamente barrocos, articulando una cruz griega inscrita en un cuadrado. Todo ello abrazado por una doble ala con evocaciones de arquitectura palaciega al uso en la época, en dos pisos: el inferior –con finalidad inicialmente procesional en situaciones de tiempo inclemente– de piedra, con grandes arcadas; y el superior, de ladrillo y con vanos adintelados, aquéllas y éstos enrejados.

El testero de la Capilla y su paramento contiguo, construidos ambos con ladrillo de color amarillo, rematan en frontones triangulares. Los dos presentan sendos óculos flanqueados por escudos cerámicos con las armas heráldicas de la Ciudad de Pamplona, motivo que se repite en otros puntos. Por encima campean un tambor octogonal, en cuyas facetas otras tantas ventanas permiten la iluminación interior de la cúpula, y la antes aludida linterna, que cuenta con igual número de caras.

En las fachadas de los edificios, el uso simultáneo y combinado de la piedra, de estirpe montañesa, y del ladrillo, de raigambre ribera, es frecuente en la arquitectura de la Navarra Media, zona de tránsito y de síntesis. Buen ejemplo de ello lo constituye la Capilla de San Fermín, en el pamplonés Rincón de la Aduana.

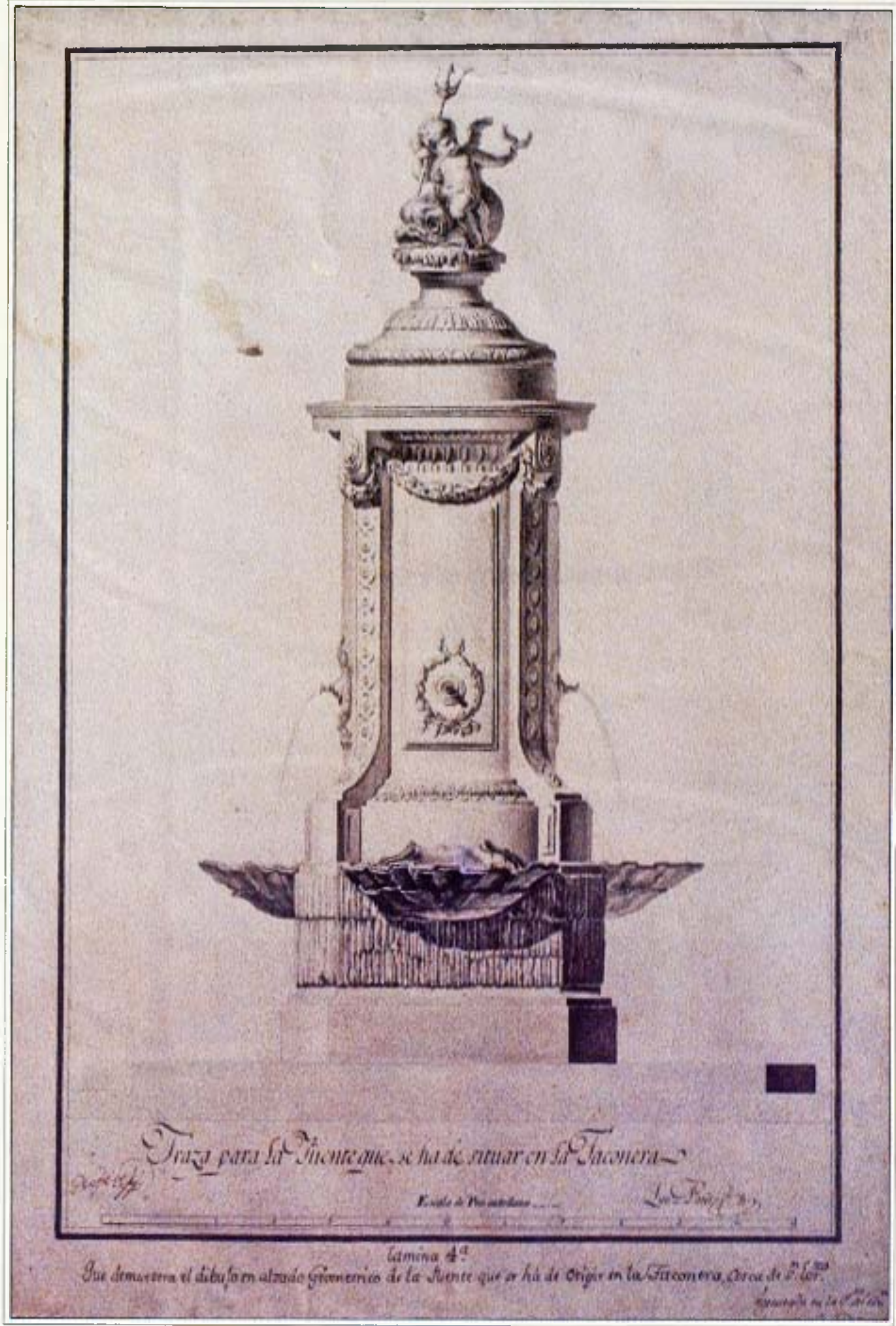
En 1788 el Ayuntamiento de Pamplona, ocupado en la realización del proyecto de traída de aguas de Subiza concebido por Ventura Rodríguez, encargó a Luis Paret el diseño de cinco fuentes para otros tantos puntos de la ciudad. Sin duda habría llegado a oídos del Consistorio la fama del pintor, quizá por lo inmediato de su protagonismo en la decoración de la capilla de San Juan del Ramo, en la iglesia de Santa María de Viana.

Paret y Alcázar (1746-1799) –el más significado pintor español del siglo XVIII después de Goya, y, por encima del aragonés, el mejor exponente del espíritu exquisito del rococó– llegó a Pamplona en 1788, en viaje comisionado por Carlos III para pintar vistas de los puertos del Norte. Y pronto cumplió el encargo aquí recibido, que se concreta en nueve dibujos, hoy muy bien conservados, por los que cobró cien doblones. En su conformidad se construyeron las cinco fuentes, aunque en algún caso en distinto emplazamiento del previsto: por sus caños comenzó a brotar el agua el día 29 de junio de 1790.

La de la plaza del Castillo se desmontó en 1910 y la figura alegórica de la Beneficencia que la culminaba, la popular «Mari-Blanca», se colocó primero, a partir de 1912, en la plaza de San Francisco, para terminar en 1927 en los jardines de Taconera, donde por ahora permanece.

La fuente inicialmente trazada para la plazuela del Consejo pasó a ser de propiedad particular. En su lugar se colocó la de Neptuno, en principio pensada para erigirse en la Taconera, cerca de San Lorenzo. El dibujo, que ofrece elementos decorativos de corte neoclásico para los frentes del cuerpo cilíndrico, presenta también características al gusto rococó, como, por ejemplo, la misma elección de la edad infantil para la representación del dios de las aguas o la graciosa postura expresada en el ademán del niño.

Las pilas con que hoy cuenta la fuente no son las originales, pues notablemente deterioradas por el tiempo, fueron sustituidas en 1894. Y toda la construcción, desmontada, piedra a piedra, para reparación de sus desagües, en 1982.



*Luis de Paret.
Fuente de la plaza del Consejo.
(Ayuntamiento de Pamplona).*



Luis de Paret: Capilla de San Juan del Ramo, en Santa María de Viana.

El conjunto de pinturas de Viana, vibrante de color y luminosidad, es una obra significativa de Luis Paret y Alcázar, quien las realizó entre 1784 y 1787. Fue ésta una obra que ilusionó al artista, por estos años desterrado de la Corte, y para la que preparó bocetos guardados hoy en el Museo del Prado y escribió largas cartas explicando los temas elegidos. Se exalta en ellos la figura de San Juan Bautista, titular de la capilla, representándose en la cúpula cuatro pasajes de su vida: San Juan penitente en el desierto, la Predicación, el Ecce Agnus Dei y el Prendimiento. En las escenas se ha valorado la composición, a base de diagonales y escorzos, para ser contemplada desde abajo. Resalta la figura del Bautista con un desnudo hábilmente dibujado y noble cabeza. Pintura fundamentada en el dibujo dentro del gusto neoclásico, no permite, sin embargo, que decaiga el color representado por una gama variada de verdes frondosos, azules y amarillos áureos con que se enriquecen los fondos paisajisticos. Cuatro figuras alegóricas ocupan las pechinas. Figuran, según la iconografía de Cesare Ripa, a la Santidad, Sabiduría, Constancia y Castidad, virtudes que adornaron al Precursor. Se representan como matronas de gran belleza para lo que Paret contó, al parecer, con un modelo natural. La Santidad parece una figura arrancada de los frescos de Tiépolo.

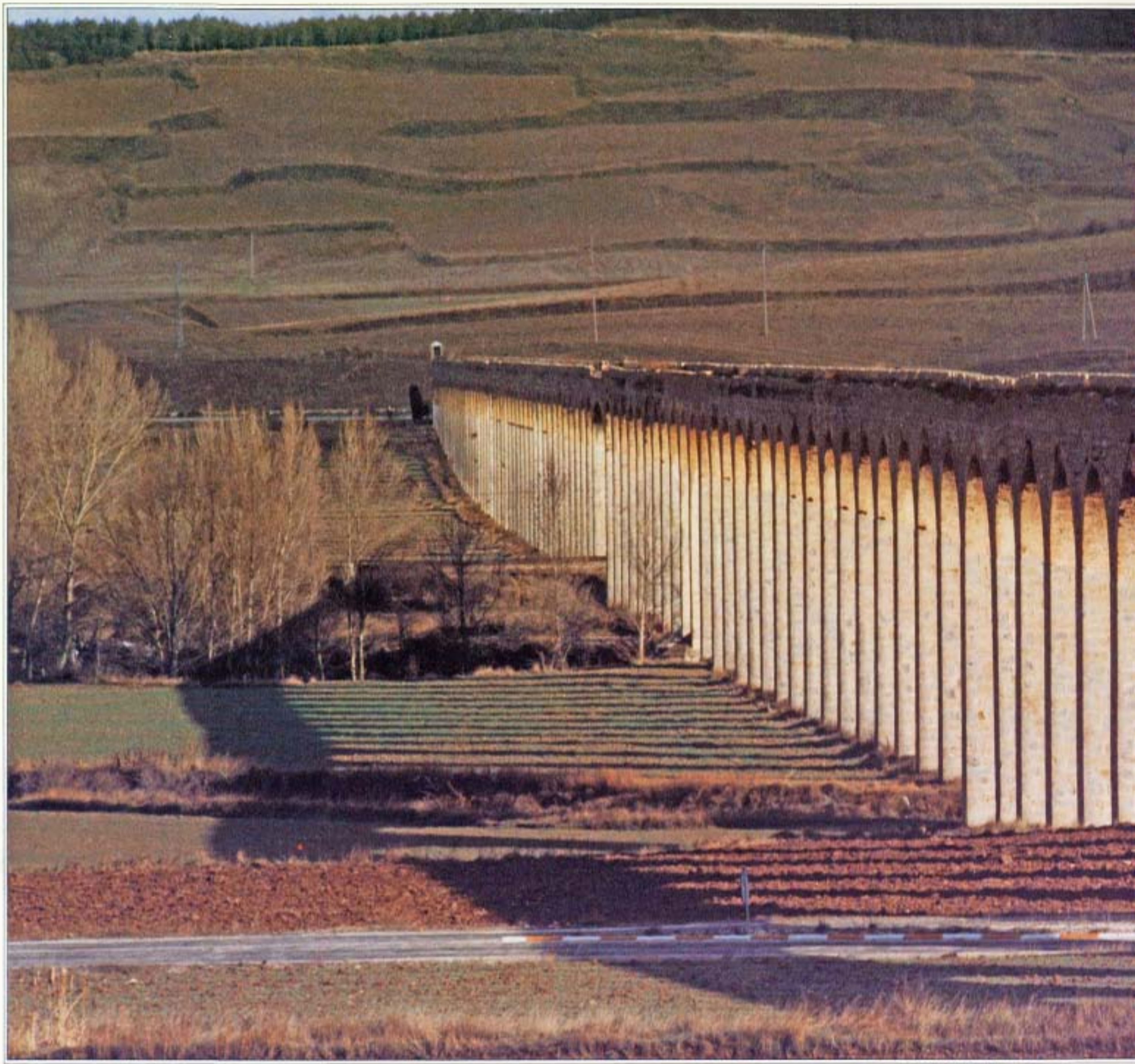
Este retrato ejecutado al pastel, sobre papel, es obra casi segura del mismo pintor Luis Paret. Tiempo atrás estuvo atribuido a Francisco de Goya. El personaje que representa se identifica con el literato Leandro Fernández de Moratín que fue también retratado por Goya en 1799. Si comparamos ambos retratos, se advierten claras diferencias a pesar del planteamiento similar del personaje. Goya exalta la agudeza y escepticismo de Moratín, mientras que Paret nos lo presenta vividor, elegante y tranquilo.

Paret ha realizado la obra con tal ligereza en el empaste de tiza que parece más bien un dibujo coloreado. Así la transparencia del color natural del papel predomina en el rostro sólo levemente sombreado. En cuanto al color, la obra presenta una exquisita gama de grises. El cabello es gris, la casaca gris azulada, la chupa gris rayada en ocres y blanco grisáceo el lazo anudado al cuello. Resalta la figura sobre un fondo oscuro que se aclara en verde oliva.

El retrato muestra la sutileza en el dibujo que caracterizó a Paret sobre todo en la última etapa de su vida a la que debe pertenecer esta obra. Su fecha posterior a 1790 será, por tanto, anterior en unos años al retrato de Moratín por Goya. Esta obra estuvo en colección particular y fue comprada por el Museo de Navarra hace unos años.



Luis de Paret. Retrato de Fernández de Moratín.
(Museo de Navarra).



Ventura Rodríguez: Acueducto de Noain.



El siglo XVIII supone para Pamplona un momento de intensa modernización urbana, muy concretamente encaminada a la puesta al día de los servicios públicos. Renovación del caserío, construcción de mansiones y palacios, instalación de faroles de alumbrado, empedrado y rotulación de calles, numeración de inmuebles, son otros tantos exponentes. Siendo virrey el conde de Ricla, se emprende la red de alcantarillado y cloacas.

Este es el marco en el que se desarrollan las obras de traída de aguas de Subiza para abastecimiento de la capital, proyecto inicialmente encomendado al ingeniero francés Francisco Genci, en 1774. Desechados sus planes, fue don Ventura Rodríguez quien realizó el estudio, la memoria y los doce planos, entregados en agosto de 1782, en cuya conformidad se habían de desarrollar las obras. La dirección técnica corrió a cargo de Santos Angel Ochandátegui, con quien colaboró en una primera fase hasta 1785 Francisco Alejo Aranguren. En junio de 1790 se culminó la empresa, al correr el agua por las fuentes neoclásicas diseñadas por Luis Paret en 1788.

De aquel proyecto, cuya envergadura y coste testimonian el carácter emprendedor del Consistorio pamplonés, subsiste y destaca el acueducto de Noáin, elemento característico e integrado en el paisaje de la Cuenca.

Un viajero inglés, el Reverendo Francis Trench, que lo visitó en junio de 1844 y cuyas impresiones turísticas aparecen impresas al año siguiente en Londres, en su libro *Diary of travels in France and Spain*, extrae consecuencias totalmente equivocadas de su contemplación, cuando dice que «el acueducto que antiguamente traía agua a la ciudad, se encuentra en una landa árida y no merece una visita, ya que no tiene ni la belleza de las ruinas de obras semejantes de la campiña de Roma, ni la grandeza simétrica de los acueductos o viaductos de nuestro país. Compararlo con el noble Pont de Gard, cerca de Nimes, no tiene sentido». Y es que, apenas transcurrido medio siglo desde su construcción, el ingenuo pastor confunde la edificación neoclásica con una obra de romanos. Más acierto y valor tiene la afirmación del arquitecto inglés Street, clásico tratadista del gótico español, que afirmó: «Por su sencillez y grandiosidad de su traza es digno de figurar entre los más hermosos de Europa».

Coincidiendo más o menos en fechas con el diseño del acueducto se planteó el Cabildo de la Catedral de Pamplona la necesidad de erigir una fachada digna para el primer templo diocesano, habida cuenta de que la entonces en pie, resto de la primitiva edificación románica, se encontraba en mal estado. En 1781 se propuso a la supervisión de la Academia de San Fernando cuatro proyectos, de ellos dos firmados por Ochandátegui, que fueron rechazados. En último término se encomendó la solución a don Ventura Rodríguez –por entonces Director de aquella Institución– que remitió los planos en febrero de 1783.

El eminente arquitecto se hallaba entonces en la fase final de su vida, ya que había de fallecer dos años después, a los sesenta y ocho de edad. Nacido en 1717 en una familia humilde –su padre, oficial albañil, trabajó en el Real Sitio de Aranjuez– demostró pronto muy notables dotes para el dibujo. Marchand, Juvara y Sacchetti, ocupados al servicio de la Monarquía, le emplearon como delineante, de manera que con estos artistas tuvo una formación inicial en el gusto de la estética del barroco final, entonces imperante en Europa. Más tarde disfrutó de la protección de Fernando VI y llegó a ser Director de la Academia y arquitecto de aristócratas, cabildos y municipios de toda España. Sus proyectos, que fueron innumerables, aunque muchos no realizados, van desde un concepto plenamente barroco, de gusto italiano y francés, hasta el academicismo de los últimos tiempos, del que es exponente la obra que ahora nos ocupa.

Los trabajos del frontispicio de la Catedral iruñense se extendieron hasta 1800, a un aceptable ritmo, excepción hecha de los años 1793 a 1795 en que, con motivo de la guerra contra el gobierno francés de la Convención, sufrieron algún retraso. El resultado final es el pórtico tetrástilo doble, de orden corintio gigante, que remata en frontón. Dos paños laterales, con balconcillos, enlazan con las torres, cuadradas en sus dos primeros cuerpos y ochavadas en el tercero, que terminan en cupulines campaniformes. Sobre el frontón del pórtico discurre una balaustrada con cuatro pedestales, en los que debían haberse colocado las estatuas de otros tantos Santos vinculados al hecho cristiano en Navarra: Honesto, Saturnino, Fermín y Francisco de Javier. Más atrás y por encima se alza el ático, provisto también de frontón, rematado por una cruz adorada por ángeles.

Difícilmente se encontrará una fachada más dispar con el arte y estructura interior de un templo, en este caso gótico. Aunque Ventura Rodríguez y Ochandátegui, como director de la ejecución, demostraron saber construir en este estilo, ya que edificaron en este momento el primer tramo de la catedral. Alabada por unos y denostada por otros, según los avatares del gusto estético, la fachada de la Catedral de Pamplona es un soberano ejemplo de la arquitectura academicista neoclásica de fines del siglo XVIII en la Península.

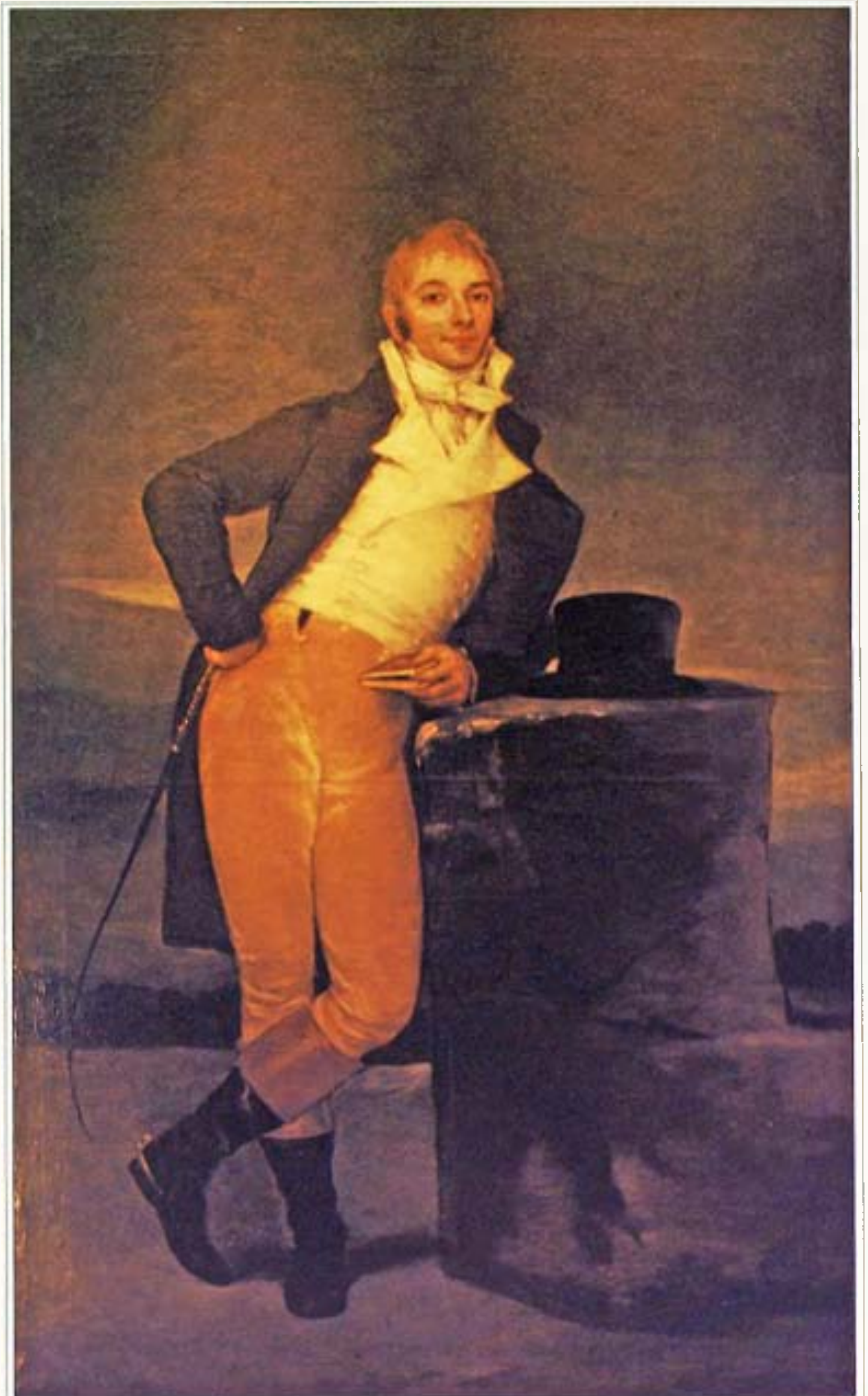


Ventura Rodríguez: Fachada de la Catedral de Pamplona. (Museo Diocesano).

El retrato del Marques de San Adrián es una obra maestra de Francisco de Goya, firmada y fechada por el pintor en 1804. El noble navarro aparece representado al aire libre en una postura entre elegante e indolente que respira el dandismo de la época. Reclinado en un apoyo convencional rompe la verticalidad de su cuerpo a la vez que cruza las piernas con una pose de *gentleman* que hace pensar en los retratos ingleses que Goya pudo conocer. Aunque viste traje de montar y lleva espuelas y fusta, muestra un libro en la mano izquierda cuya página señala con el dedo, lo que parece indicar que el marqués es culto, si no ilustrado.

Si lo comparamos con el retrato del conde de Fernán Núñez –considerado uno de los más admirables retratos masculinos de Goya– fechado en 1803, un año anterior por tanto al Marqués de San Adrián, este le supera por el refinamiento en el color. Aquí logra el pintor calidades táctiles sublimes en el terciopelo oro viejo del calzón, cuyas arrugas cambian de tono por la luz y contrasta con el cuero de las botas en donde, en un alarde de realidad, indica goterones y manchas. La casaca marrón oscura perfila la figura del marqués en contaste con el chaleco y el pañuelo anudado al cuello, trabajado en blanco con pincelada valiente. La cabeza destaca del conjunto por su fuerza expresiva. Un cabello rojizo corto enmarca el rostro, cuyos ojos algo enrojecidos denotan una gran inestabilidad, lo que debe corresponderse con el temperamento inquieto que debió poseer el marqués. La figura se halla perfectamente resaltada por el claroscuro del fondo que representa un paisaje convencional compuesto por diagonales oblicuas.

El retrato del Marqués de San Adrián está pintado en unos años –1803-1806– en los que Goya consigue excelentes retratos, entre los que éste puede considerarse como uno de los mejores y el mejor probablemente entre los masculinos. Es admirable que el pintor que exploró en su obra hasta el límite los campos de la imaginación y de la fantasía haya sido capaz de representar con tal fuerza la realidad de sus retratados.



Francisco de Goya:
Retrato del Marqués de San Adrián.
(Museo de Navarra).



Paso del Ebro por las tropas de Zumalacárregui.

A las cuatro de la tarde del día 15 de mayo de 1837, salía de Estella la llamada Expedición Real a Madrid, compuesta por la flor y nata de los batallones carlistas, entre los que se encontraban el de Guías, el 9.°, el 10.° y el 12.° de Navarra, mandados por el general don Pablo Sanz, y el legendario escuadrón de Lanceros que tanta gloria había ganado en tiempo de Zumalacárregui. La Expedición se componía de 10.780 hombres y 1.200 caballos, y dando un rodeo por Aragón y Cataluña, pasó el Ebro por Tivenix, cerca de Cherta –episodio que representa el grabado– el 29 de junio del mismo año, para llegar a las puertas de Madrid el 12 de septiembre. Su objetivo era acoger en el real a doña María Cristina de Borbón, que había pedido auxilio a raíz de los sucesos de La Granja, pero la reina no se presentó, y don Carlos, pese a la opinión de la mayoría de los jefes del ejército, que quería dar el asalto a la capital de la monarquía, ordenó regresar al norte.

Todo tuvo su origen en el pleito dinástico suscitado ya antes de la muerte de Fernando VII, en que los realistas, defensores del «Altar y del Trono», se pronunciaron en favor del hermano del rey difunto, don Carlos María Isidro de Borbón (Carlos V), en aplicación de la ley sucesoria de 1713. Los liberales, en cambio, se agruparon en torno a la futura Isabel II, hija de Fernando VII y de doña María Cristina de Borbón.

Navarra, después de haber visto derogados sus Fueros por las cortes de Cádiz y por los liberales del Trienio constitucional (1820-1823), se pronunció mayoritariamente por don Carlos, de quien el propio Víctor Hugo decía, que como rey «neto», garantizaba las libertades sustantivas del país de los Fueros.



Sublevación de O'Donnell, en Pamplona (1841).
(Archivo Municipal de Pamplona).

La sublevación de O'Donnell en Pamplona formó parte de los denominados «sucesos de octubre», de 1841, intento de derrocamiento del Regente D. Baldomero Espartero. La conspiración, integrada primordialmente por los moderados, se fraguó al amparo de la viuda de Fernando VII, doña María Cristina de Borbón, exiliada en París y cristalizó en diversos pronunciamientos. Los planes, sin duda prematuros en el tiempo y en la elaboración, fracasaron y provocaron una dura respuesta de Espartero.

Los acontecimientos de Pamplona quedaron plasmados en un cuadro, de mediocre mérito artístico pero de notable valor documental, pintado por Miguel Sanz y Benito. Reproduce el asedio a que se vieron sometidos los seguidores de D. Leopoldo O'Donnell –que se hicieron fuertes en la Ciudadela en la tarde del día primero de octubre– por parte de las tropas leales al Gobierno y miembros de la Milicia Nacional. Estos últimos, acérrimos esparteristas, se encargaron de hostilizar a los sublevados desde la torre de San Lorenzo. A pesar de que la artillería de la fortaleza hizo fuego sobre la ciudad el día 10, no fueron excesivos los daños finales de la intentona: el balance de víctimas ascendía a tres muertos y algunos heridos.

En la pintura se aprecia el paseo de Taconera entre el fuego de los contendientes. El apunte recoge con precisión la Capilla de San Fermín, la torre medieval, que resultaría ser un «padrastro», aunque bastante inofensivo, para los encerrados en el castillo, y la silueta de la Ciudadela tras de los árboles. La fuente diseñada a fines del siglo XVIII por Luis Paret se destaca sobre el muro del convento de Agustinas Recoletas, en su primitivo emplazamiento, más tarde modificado.



INSURRECCION CARLISTA.—Entrada de D. Cárlos de Borbon en España.

(De «La Ilustración Española y Americana»).

La guerra carlista, iniciada a la muerte de Fernando VII en 1833, duró siete años, y terminó virtualmente en el norte con el Convenio de Vergara firmado por Espartero y Maroto el 29 de agosto de 1839. Al Convenio sólo concurrieron los batallones guipuzcoanos, vizcaínos y castellanos, absteniéndose los navarros y alaveses, que prefirieron disolverse o pasar a Francia. Cabrera resistió en Cataluña hasta el 4 de julio de 1840, en que también se vio forzado a emigrar.

Pero la agitación carlista no cesó ni un momento, y de 1846 a 1849 tiene lugar una nueva campaña en nombre del conde de Montemolín (Carlos VI), que se desarrolla principalmente en Cataluña con Cabrera. En Navarra y Vascongadas, fusilado el general carlista Alzáa e impedido Elío de pasar la frontera, nada pudieron hacer las partidas de Lucas Zabaleta y de los brigadieres Zubiri, Ilzarbe y Ripalda, que acabaron por presentarse a indulto o refugiarse en Francia, de forma que para el 1.° de agosto de 1848 estaba virtualmente liquidada la insurrección. Una segunda intentona en 1849 corrió la misma suerte que la primera, y su jefe más caracterizado, Iturmendi, acabó por entregarse en Estella.

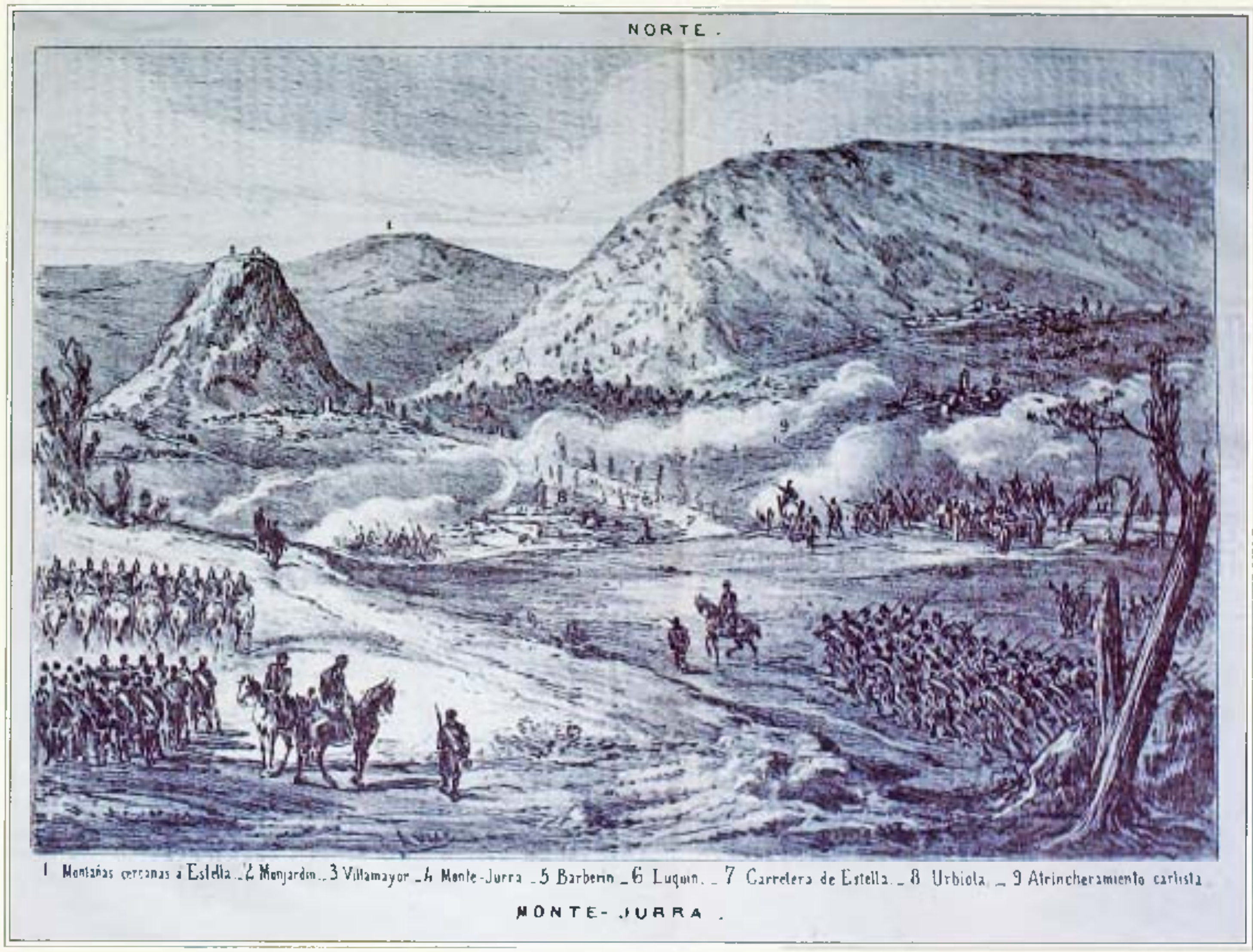
En 1860 se produce el desembarco de San Carlos de la Rápita, que tampoco tuvo éxito: fue fusilado el capitán general de Baleares, don Jaime Ortega, y cayeron prisioneros el propio Montemolín y su hermano el infante don Fernando. Acompañaban a Ortega en la aventura los generales Cavero y Elío, aragonés el primero y navarro el segundo.

Y llegamos a la Revolución de septiembre de 1868. Había sucedido a Montemolín su sobrino Carlos VII, en torno al cual se agruparon todos los elementos católicos y moderados, creándose un fuerte partido nacional, en el que predominaban dos tendencias: la de los que preferían la lucha legal, y la de los que preconizaban la lucha armada. Prevalecieron los segundos, y proclamado rey Amadeo de Saboya en 1870, en poco tiempo tuvieron dispuesto el aparato para una nueva sublevación militar.

Don Carlos entró en Navarra por Vera de Bidasoa el 2 de mayo de 1872, pero a los pocos días se produjo la desgraciada acción de Oroquieta y regresó a Francia por Alduides.

No tardaría mucho en recrudecerse la guerra, pues en la noche del 21 de diciembre del mismo año entraba en Navarra por Dancharinea el brigadier Ollo al frente de veintisiete hombres, y un año después contaba con un ejército de 10.000 voluntarios perfectamente armados y organizados en batallones.

La segunda entrada de don Carlos la hizo por Dancharinea el 16 de julio de 1873. Les esperaban los principales jefes de la sublevación con cuatro batallones guipuzcoanos, tal como se ve en el grabado, naturalmente idealizado. La guerra iba a cobrar gran impulso.



Batalla de Montejurra.

Amadeo de Saboya renunció a la corona de España en 1873 y acto seguido se proclamó la I República, lo que dio mayor impulso al movimiento carlista. La toma de Estella representó un considerable refuerzo, y el 26 de agosto de 1873 desfilaron ante don Carlos cerca de 9.000 voluntarios bien equipados. En aquel tiempo se desarrollaron encarnizadas batallas, como la de Dicastillo el día 25; la de Santa Bárbara de Mañeru el 6 de octubre; y la de Montejurra, que frustró definitivamente las esperanzas del general Moriones de dominar de nuevo Estella, los días 7, 8 y 9 de noviembre. En ella –véase en el grabado la versión republicana–, se alinearon 17.000 hombres del lado republicano y unos 8.000 ó 9.000 del carlista. Moriones tuvo que replegarse hacia Logroño con gran número de bajas.

En 1874, los carlistas trataron de conquistar Bilbao, pero tuvieron la desgracia de perder, el 29 de marzo, a los generales navarros Ollo y «Radica», heridos mortalmente por una granada artillera disparada desde la plaza. Aquel mismo año, los días 25, 26 y 27 de junio se libró la batalla de Abárzuza, en la que se enfrentaron veinticinco batallones carlistas con los 50.000 hombres del general Concha, que fueron arrollados. El propio general alfonsino murió en el combate.

Proclamado Alfonso XII rey de España por el golpe militar de Sagunto, aún se libró, con su presencia, la batalla de Lácar (3 de febrero de 1875), que terminó también desastrosamente para los alfonsinos.

Perdidas inexplicablemente posiciones clave de los carlistas, don Carlos repasó la frontera por Arnéguy el 28 de febrero de 1875, y se internó en Francia. La guerra había terminado.



LA ORQUESTA Y LOS COROS DEL TEATRO REAL EJECUTANDO EN EL VESTÍBULO EL CORO DEL ACTO CUARTO DE LA «FAVORITA», AL PASAR EL FÉRETRO POR DELANTE DEL REGIO COLISEO. — ANTE LA ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA Y DECLAMACIÓN. — EN LA PLAZA DE ORIENTE.
(Apuntes del natural, por Comba.)

Entierro de Gayarre
(De «La Ilustración Española y Americana»).



Asenjo. Retrato de Gayarre.
(Ayuntamiento de Pamplona).

Sebastián Gayarre (Roncal 1844), navarzal, herrero y tenor universal y versátil, cambió el nombre de pila, titular de la ermita local de Navarzato, por el de Julián. Julián Gayarre destacó en el Orfeón Pamplonés y mereció un juicio positivo e irónico de Eslava: «Para triunfar es feo, claro que cuando le crezca la barba, vestido de terciopelo y con las luces del teatro...».

Julián Gayarre estudió en Madrid e Italia, hizo su presentación en Varese (1867) y fue para muchos el mejor tenor de su época. Así lo afirmó, verbigracia, Gounod. Dominó una década (1876-1886) de gloria y pujanza vocal, estrenó «La Gioconda» de Ponchielli e «Il duca d'Alba», de Donizetti y trabajó un repertorio largo y vario en los principales escenarios. El 8 de diciembre de 1889 hizo «Il pescatori di perle» en el Teatro Real de Madrid. Se le quebró la voz en el aria de Nadir. La atacó de nuevo, se ganó al auditorio, pero dijo con voz queda: «Esto se acabó». Murió a las 4.25 del 2 de enero siguiente. Descansa en su pueblo, a orillas del Esca, en el mausoleo que firmó Benlliure. Salustiano Asenjo lo vio así en plena gloria (1883).



Pablo Sarasate a los trece años.

Martín Melitón Sarasate y Navascués (Pamplona 1844-Biarritz 1908) cambió sus nombres de pila y saltó a la fama como Pablo de Sarasate. Hijo de músico militar y niño prodigio –dio su primer recital a los diez años en La Coruña–, brilló en los conservatorios de Madrid y de Paris. Mereció una beca concedida por Isabel II y en la capital francesa, donde fue discípulo de Alard, recibió el primer premio, otorgado por un tribunal presidido por Auber, cuando el niño, según una revista parisina, alcanzaba «una talla semejante a la del violín». La hipérbole no es infundada: el mismo Sarasate le contaba a su padre que el premio comportaba un instrumento «que no podré tocar, porque es violín de hombre».

Su carrera como concertista, decidida por él desde el primer momento, fue meteórica e impecable, cuajada de éxitos y de regalos, de encomios y de juicios positivos. Nadie discutió nunca las cualidades sonoras de su arte, extraordinarias por limpieza y afinación, calor y timbre personales en todos los golpes de arco. Fue uno de los grandes violinistas de su tiempo, tal vez el más caracterizado.

Parte de la crítica, en especial más allá del Rhin, censuró los programas de Sarasate, en los que figuraban sus propias obras. Estas responden a tres corrientes: transcripciones de páginas célebres, como algunos «Nocturnos» de Chopin; fantasías y paráfrasis sobre números famosos generalmente operísticos; creaciones de carácter folklórico. Es decir, música amable del momento, que hoy a veces llamamos con inexactitud «de salón», y músicas insertas en la eclosión nacionalista que vivió la periferia europea. Son estas, jotas, zortzikos, zapateado, aires zíngaros, melodías andaluzas, las que hoy atraen más y también las que suenan más verdaderas y sólidas, con independencia de su originalidad y su densidad musical. Sarasate practica unas armonías elementales y su orquesta y piano resultan primarios, sacrificados a favor del violín, que debe desarrollar un virtuosismo implacable, fulgurante, angélico. Él formó un cuarteto de cuerda activo y su biblioteca demuestra que estaba al día en música de cámara, pero era muy consciente de que debía la fama a otro tipo de valoraciones. Huyó de las grandes formas musicales y aun de las concepciones y estructuras formales y no se advierten fases en su producción, ni influencia de las nuevas corrientes.

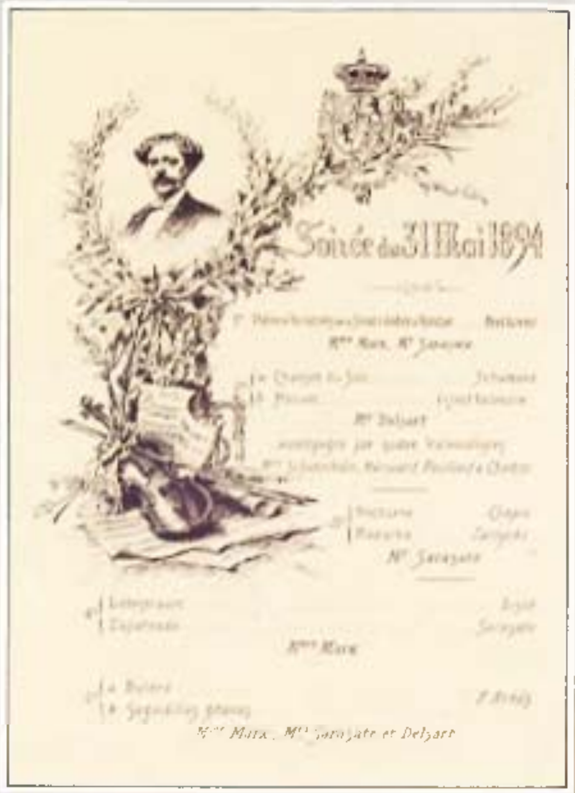
Sus paisanos dicen y escriben, ahora con menos frecuencia y convicción más floja, que era el mejor violinista de su tiempo. Ese tipo de afirmaciones es, cuando menos, inverificable, y en consecuencia fútil, y suele proferirse con ignorancia de que los contemporáneos se llamaban J. Joachin, H. Wieniawski, E.A. Ysaye, E. Wilhelmj, por citar los más notorios, nombres que ningún aficionado osará menospreciar. Pero, como es obvio, Sarasate es para nosotros un paisano y el músico navarro del XIX más universal y perdurable, lo cual no es mérito leve, si se repasa la nómina de los que esta tierra dio en el siglo pasado: Eslava, Arrieta, Gaztambide, Zabalza, Guelbenzu, Gorriti, y un tenor como Gayarre. Como compositor, acaso no mereciera recuerdo; como compositor-violinista, es un hito imprescindible; como navarro, es uno de nuestros orgullos.

Sarasate vivió en su ciudad natal los dos primeros años de vida. Volvió dos días a los doce, de paso para Paris, y en los Sanfermines de 1857 y 1872 y 1878. A partir de entonces el violinista acudió puntual a las fiestas de Pamplona, en las que protagonizaba un número fuerte, los conciertos matinales. Animó la fundación de la Asociación Musical de Socorros Mutuos Santa Cecilia que debutó como orquesta en la cuaresma de 1879 y atrajo a otros músicos a las audiciones. La ciudad le honró con gestos sucesivos: en 1893, una placa en la casa que ocupaba el solar de la suya natal, en la calle de San Nicolás; en 1902, Hijo Predilecto; en 1903, le dedicaron el Boulevard, ahora Paseo, de Sarasate. Hoy lleva su nombre el Conservatorio de Pamplona y en los jardines de la Media Luna nos sorprende el monumento a su memoria. Quiso ser enterrado en Pamplona y a su ciudad dejó buena parte de sus objetos, incluidos dos violines, que no son los stradivarius, legados a los conservatorios de París (el de 1724) y de Madrid (el «rojo» de 1713, que nunca tocó en público).

«Ningún otro español de nuestro tiempo ha llegado en su oficio a donde Sarasate llegó en el suyo», escribió Ramiro de Maeztu en una necrológica, desde Londres.



Pablo Sarasate.



Programa de concierto de Sarasate en la Embajada de España, en París.

De la Plaza del Castillo se ha dicho que es cuarto de estar ciudadano, patio de armas navarro, reservado de la fiesta, mesa de camilla convivencial, lugar de cita, escaparate de protesta: metáforas todas que expresan una evidencia: es el corazón de Pamplona.

Plaza del Castillo, trapezoide de dieciocho mil metros cuadrados, fue espacio medieval entre los muros de la Navarrería y los de la Población de San Nicolás, solar de mercado, prado procesional, coso taurino –circunstancia que afectaba a los alquileres de viviendas–, palenque, plaza del castillo viejo –sustituido por el nuevo, iniciado tras la conquista de Navarra por Fernando el Católico–, vertedero y aun muladar, patio de armas, escenario preferente de sanfermines ingenuos, salón de baile municipal, paseo engomado, muelle de autobuses regulares y título de novela. Todo lo cual se resume en dos fases: antes y después de su integración urbanística en la ciudad, muy posterior a la fusión de los tres burgos medievales, pues la actual configuración data del siglo XVIII.

Esa incorporación tardía se advierte, verbigracia, en la rareza de la heráldica. Sólo una fachada de la Plaza ostenta un blasón, trasladado desde la Estafeta en la pasada centuria. El quiosco actual es de 1942.



Juan Iturralde y Suit (Pamplona 1840-Barcelona 1909), para muchos apenas un nombre del callejero pamplonés, dejó obras teñidas de amor arcádico a la tierra natal, en la línea de casi todos los trabajos, literarios o plásticos, de los intelectuales navarros que se reunieron en la Asociación Euskara (1878) y animaron la Comisión de Monumentos de Navarra. Iturralde y Suit fundó aquélla y presidió ésta. Sin demérito de tal obra, el nombre de Iturralde y Suit va unido a los primeros buceos prehistóricos de Navarra. El estudió trece dólmenes de Aralar (1894), pero no vio publicado su informe académico (1911). Así lo pintó J. M.ª Vidal-Quadras (1918).

Vidal-Cuadras:
Retrato de Iturralde y Suit.
(Archivo Municipal de Pamplona).



Miguel Hilarión Eslava (Burlada 1807-Madrid 1878) fue niño de coro en la Catedral iruñense, con Giménez y J. Prieto. Luego pasó a Calahorra y ejerció como maestro de capilla en Burgo de Osma, Sevilla y en el palacio real de Madrid. Dirigió el Conservatorio de esta ciudad y sus trabajos como pedagogo, compositor y musicólogo le merecieron fama y honores. Los diez volúmenes de «Lira Sacro-Hispana» suman, aun con lagunas, la primera antología de la música religiosa española del XVI al XIX. Firmó tres óperas y cientos de páginas religiosas. De éstas, sin duda la más famosa y popularizada es el «Miserere», compuesto en 1835 y refundido dos años después. El retrato es de Salustiano Asenjo (1884).

Asenjo: Retrato de Eslava.
(Archivo Municipal de Pampl

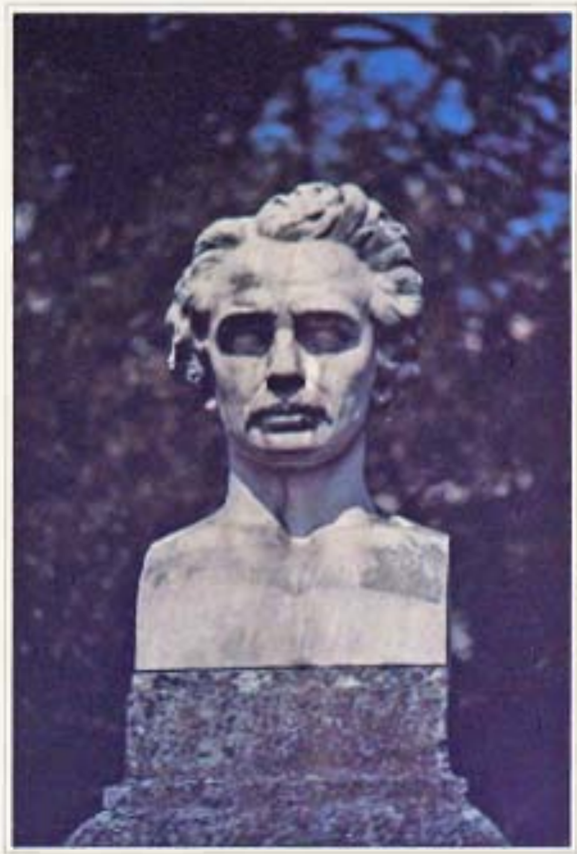


Plaza del Castillo de Pamplona, hacia 1862.



Francisco Navarro Villoslada, vianés (1818-1895) al que vemos en el busto mascarón del Bosquecillo pamplonés, obra de L. Coullaut, ejerció de periodista en publicaciones varias, fundó «El pensamiento español» (1860) órgano integrista, y fue diputado y senador carlista. Navarro Villoslada es un destacado cultivador de la novela histórica y dejó tres títulos que siguen gozando de numerosos lectores: «Doña Blanca de Navarra, crónica del siglo XV» (1847), «Doña Urraca de Castilla, memorias de tres canónigos» (1849), «Amaya o los vascos en el siglo VIII» (1879). Esta última ha sido, acaso es aún para muchos un tratado de Historia, incluso en su mitología romántica. No es historia, sino novela.

Coullaut:
Monumento a Navarro Villoslada.





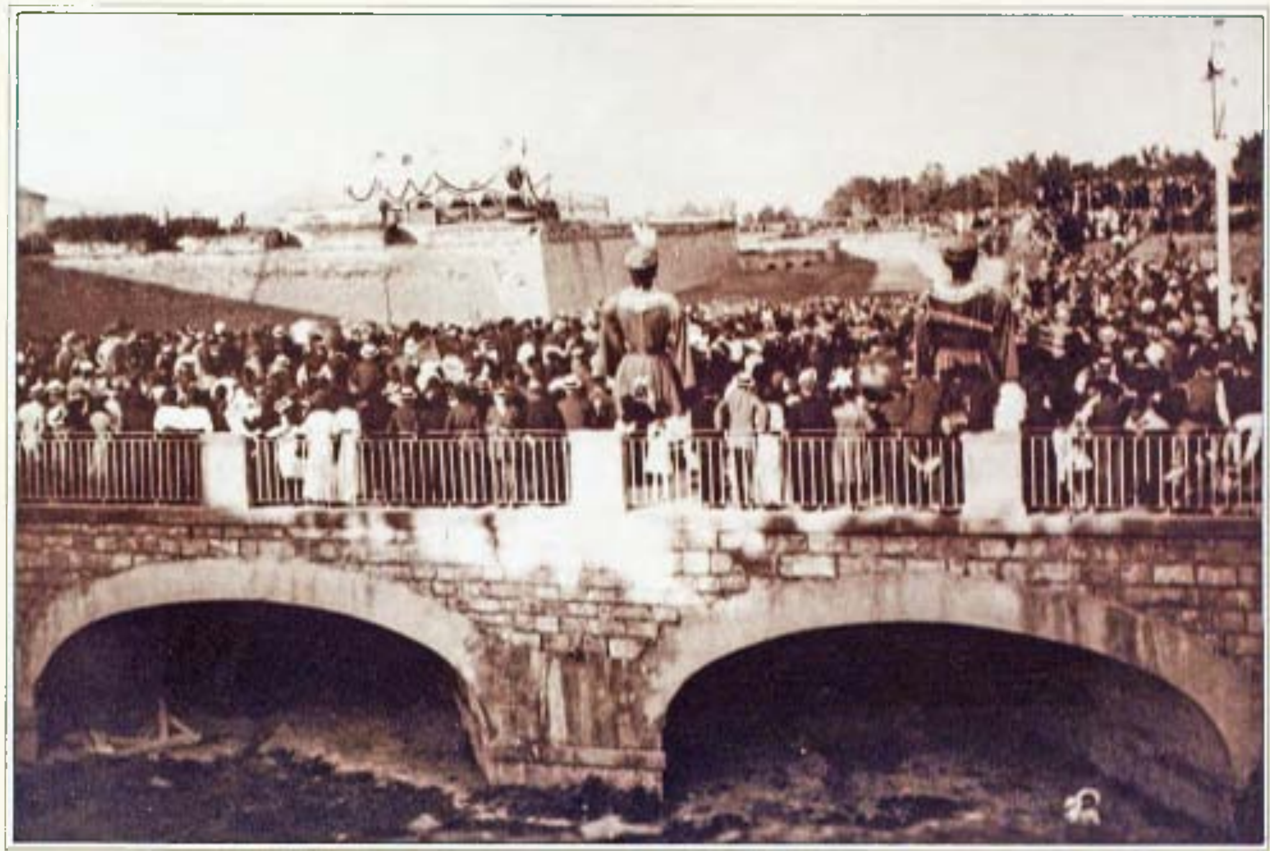
Portal de San Nicolás en Pamplona, hacia 1897.
(Colección particular).

Una vez conquistada Pamplona, como el resto de Navarra, en 1512 por las tropas castellanas, fue preocupación primordial de Fernando el Católico y de sus sucesores ponerla en estado de defensa, al considerar su posición estratégica de paso obligado en cualquier invasión exterior.

En el reinado de Carlos V los ingenieros militares, Pizaño entre ellos, se encargaron de la reconstrucción de importantes lienzos de la muralla medieval, a la vez que suprimían torres y levantaban en los ángulos destacados baluartes, como los de Labrit y Redín, de hacia 1540, y los portales de Rochapea y de Francia, terminado este último en 1553, siendo virrey el duque de Alburquerque.

Pero el gran impulsor de las obras defensivas fue Felipe II, al emprender en 1571 la construcción de la ciudadela, de planta pentagonal, según el esquema de la de Amberes, con cinco baluartes y dotada de anchos fosos. Este *castillo nuevo*, inicialmente planeado por Jacobo Paleazo de acuerdo con las nuevas necesidades impuestas por posibles asedios de artillería, quedó en condiciones de defensa, al menos en su estructura fundamental, hacia 1650. Unos veinte años después se emprendieron obras conducentes a proteger la fortaleza en caso de ataque por la parte exterior, hacia la actual Vuelta del Castillo, articuladas en un sistema de contraguardias, escarpas, medias lunas y rebellines, relacionado con los procedimientos ideados por Vauban para este tipo de construcciones militares.

Durante el siglo XVII, estimuladas por las malas relaciones con la vecina Francia, prosiguen las fortificaciones de la plaza. El recinto amurallado de Pamplona quedó terminado en lo esencial en 1666, siendo virrey D. Francisco Tutavilla, duque de San Germán, bajo cuyo mandato se edificaron dos nuevas puertas en los muros de la ciudad: la de Taconera, inexistente en la actualidad; y la de San Nicolás, emplazada en los aledaños de la basílica de San Ignacio, en la práctica desmontada en 1906, derribada con carácter definitivo en 1921 y reconstruida, finalmente, ocho años más tarde como elemento rememorativo en los jardines de Taconera, donde hoy alza su traza, estilísticamente barroca, con su aparejo de sillares almohadillados y los escudos heráldicos de la Monarquía española y del virrey impulsor de las obras.

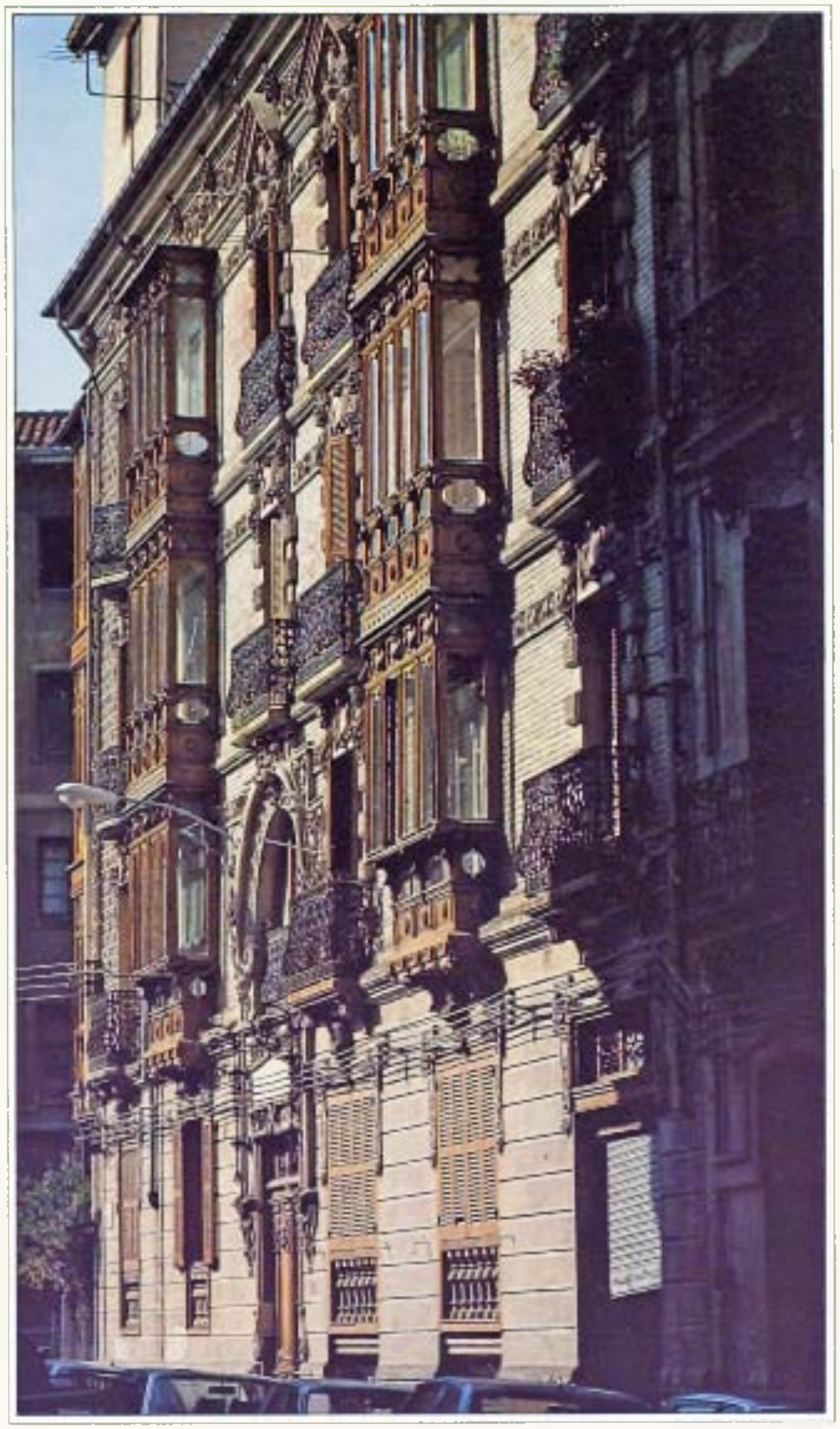


Derribo de las murallas de Pamplona en 1915.
(Archivo Municipal de Pamplona).

En el siglo XVIII se continúa la actividad de los ingenieros militares, que en torno a 1720 realizaron labores de fortificación y mejora en el interior de la ciudadela, donde se construyeron algunos edificios «a prueba de bomba», a la vez que se cambiaba de emplazamiento la Puerta de Socorro, del baluarte de Santa María a la mitad del lienzo donde se halla en la actualidad. En 1731 se estaban construyendo el fuerte de San Bartolomé, en la Media Luna, y simultáneamente el rebellín de los Reyes y los baluartes bajos de Guadalupe y El Pilar, para defensa de los accesos al Portal de Francia.

El carácter de plaza fuerte que tuvo Pamplona perduró hasta el siglo XIX. Mediada esa centuria se acentuó progresivamente el aumento de su población, en parte debido a que al crecimiento natural se añadió el despoblamiento rural ocasionado por la última guerra carlista y la presencia de mano de obra, necesaria para la construcción del fuerte de Alfonso XII en lo alto del monte de San Cristóbal. Las murallas, auténtico corsé de piedra, empiezan a ser entonces una ineludible pesadilla para los políticos locales, preocupados por el logro de una expansión urbanística. En 1888 fue posible el inicio del primer «ensanche» en los terrenos que ocupaban los glacis interiores de la ciudadela, para lo cual fue necesario el derribo de los baluartes de San Antón y de la Victoria, y la mitad del lienzo de muro que miraba a la ciudad, con el consiguiente cegamiento y allanado de los fosos de la zona. Mucha demolición y magro resultado: allí no fue posible construir más que cuatro manzanas de viviendas, pues el resto de la superficie fue ocupado por cuarteles y edificios públicos. Subsistía, por lo tanto, el problema de falta de espacio habitable.

El permiso definitivo para la demolición de las murallas, en su parte comprendida entre las calles de Yanguas y Miranda hasta la carretera de Madrid y Ripa de Beloso, se obtuvo por Ley de 7 de enero de 1915. El 25 de julio siguiente, previos los oportunos bandos de rigor, a las seis de la tarde se verificó el derribo de la primera piedra de la fortificación, en presencia de las autoridades, sobre un ángulo y a la salida de la Puerta de San Nicolás. Los gigantes y cabezudos de la comparsa pamplonesa fueron testigos mudos y alegres –quizá también un tanto escépticos, que llevan vistas muchas cosas– de un acontecimiento que hoy presumiblemente se hubiera planteado de forma más respetuosa con el legado de la antigüedad.



M. Martínez de Ubago: Casa en Pamplona.

Numerosas ciudades españolas, durante la segunda mitad del siglo XIX, se ven agrandadas por nuevos ensanches. Pamplona, aunque extremadamente reducido –constaba sólo de seis manzanas–, tuvo también su ensanche. Sin embargo, la ciudad, en opinión de sus habitantes insana y mal aireada, por su carácter de Plaza Fuerte de 1.ª categoría tuvo que salvar muchas dificultades para disfrutarlo.

La actividad constructiva y renovadora de Pamplona durante el último tercio del siglo XIX es muy intensa y queda recogida en el *Plan de Reformas Locales*, aprobado por el Ayuntamiento en 1887. Incluye la consecución del ensanche, la construcción de edificios públicos como la Audiencia, Matadero, Casa-Misericordia, Alhóndiga, etc.; mejoras en los Jardines de la Taconera, instalación del alumbrado eléctrico, renovación del alcantarillado, nueva traída de aguas desde Arteta en sustitución de Subiza, que en un momento llevó a pensar en derribar el Acueducto.

Las seis manzanas del ensanche de Pamplona quedan bien vinculadas a la vieja ciudad a través de la calle Navas de Tolosa y puede considerarse un resumen perfecto de la actividad constructiva del momento, pues en él trabajan y dejan sus mejores obras todos los arquitectos. Así Florencio Ansoleaga en *Navas de Tolosa 7*, Julián Arteaga *la Audiencia*, Angel Goicoechea en *General Chinchilla 7*, hoy en estado ruinoso, y Manuel Martínez de Ubago en *General Chinchilla 6*.

Este último arquitecto será el autor del escaso Modernismo que encontramos en la arquitectura pamplonesa. Un buen ejemplo del mismo es esta vivienda de la calle José Alonso. Fue construida según proyecto suyo en 1897 y reformas posteriores la desvirtuaron en la zona del torreón. Modernistas son los motivos ondulantes que recorren la fachada y bordean el gran arco de entrada, los elementos vegetales que dibujan los balconajes de hierro y los yesos del portal.

Manuel Martínez de Ubago se trasladó a Zaragoza y hoy es considerado uno de los mejores arquitectos del Modernismo aragonés.

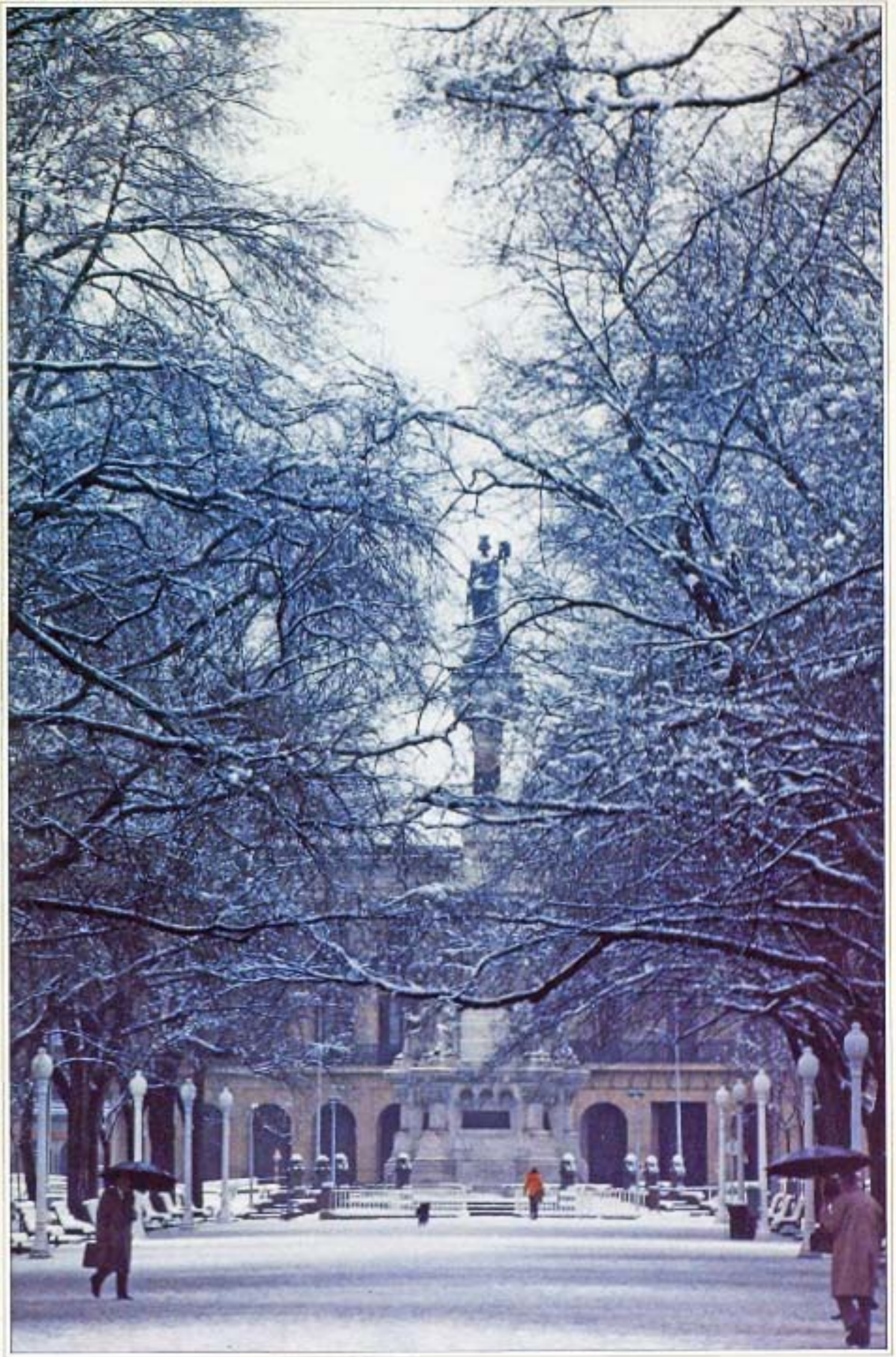
Dos eran los lugares vitales de la Pamplona ceñida por murallas, uno la Plaza del Castillo y el otro el Paseo de Valencia, únicos espacios amplios que existían en su interior. Allí paseaban, se entretenían, jugaban, tomaban sus habitantes el aire y el sol, elementos que tanto escaseaban entre sus callejas..

El Paseo de Valencia en el siglo XIX estaba claramente definido. Un lado lo formaban viviendas y la parroquia de San Nicolás, cuya fachada al Paseo, obra de Angel Goicoechea, data de la última década del siglo; el otro, los edificios públicos del Vínculo y la Casa de Misericordia; un extremo se cerraba con el Palacio de la Diputación y el otro, desde fin de siglo, con el Palacio de Justicia.

En la historia de Navarra el siglo XIX es vital y los Fueros serán los grandes protagonistas. Con la implantación del Nuevo Régimen en la Monarquía española, Navarra vivirá frecuentes ataques contra sus fueros y prerrogativas. Muchos navarros irán a la guerra en su defensa: son las Guerras Carlistas; y otros, desde la paz, lograrán poner a salvo al menos parte de ellos, en la Ley Paccionada de 1841. Con todo, los ministros de Madrid seguirán intentando cercenarlos, como por ejemplo Gamazo en 1893. La reacción de los navarros fue unánime, protagonizaron una gran concentración, la *Gamazada*, y determinaron levantar un Monumento a sus Fueros, por suscripción popular.

En un primer momento se pensó hacerlo en la Plaza del Castillo, pero definitivamente se construyó en 1903, en un extremo del Paseo de Valencia, frente al Palacio Provincial. Su autor fue Manuel Martínez de Ubago y en su ejecución final se sustituyó el grupo de dos varones de la culminación, en el proyecto original, por la Matrona de las Libertades. Todos los elementos y motivos del monumento se relacionan con Navarra y su historia, incluso son navarros todos los materiales de su construcción, a excepción del bronce.

Con la erección del Monumento a los Fueros en el Paseo de Valencia éste se enriquece formalmente, y se convierte en el punto, simbólicamente, más rico de la ciudad.



M. Martínez de Ubago:
Monumento a los Fueros, en Pamplona.



M. Martínez de Ubago: Portal de Hacienda, en Pamplona.

Como ya se ha dicho a propósito de la calle de José Alonso –obra también del arquitecto pamplonés Manuel Martínez de Ubago y Lizarraga– fue este el más cualificado representante del Modernismo en Pamplona, donde, por otra parte, no es muy abundante aunque, proporcionalmente, más que en Madrid, donde prevaleció el historicismo y apenas existe alguna realización aislada de este movimiento, hasta no hace mucho injustamente denostado. Por ello, es todavía más notable que a pesar de haber cursado allí sus estudios todos los arquitectos navarros de la época, surgieran, con fuerza y calidad, casos como éste de *General Chinchilla 6*, donde se produce un Modernismo muy en la línea del catalán y no en manifestación posterior sino coetánea.

Efectivamente, Martínez de Ubago que ya había hecho a los treinta años sus primeros ensayos modernistas en elementos aislados, como el mirador de la plaza de *San Nicolás 72* (por cierto, no proyectado así, sino recreado en el transcurso de la obra), elige ya ese camino de forma clara, e incluso valiente, un año más tarde en este edificio, hoy Delegación de Hacienda, del que se reproduce aquí el portal, tan atractivo por la sensibilidad y elegancia de su diseño, como por la finura de la ejecución artesanal; cualidades hoy, por desgracia, no todo lo frecuentes que fueran de desear.



J. Arteaga: Edificio de la Audiencia, en Pamplona.

Pamplona contaba en el pasado siglo con Audiencia, situada en la plaza de San Francisco, pero su estado, según insisten los contemporáneos, era ruinoso. La historia de la nueva es larga y demuestra el afán renovador de la ciudad. En 1886 comienzan las gestiones para su construcción. El 13 de julio de 1890, en un brillante acto, celebran la colocación de la primera piedra y en 1897 está terminada. Desde que se decidió levantarla de nueva planta se pensó en la manzana E del Ensanche y así aparece en los dos anteproyectos de Goicoechea y en el definitivo de Julián Arteaga de 1890. Su localización no puede estar más justificada, pues se erige sobre su manzana más céntrica, en un extremo del Paseo de Valencia, frente al Palacio Provincial, «formando» en palabras de Goicoechea «con el mismo contraste armónico por su gallardía estética». La Audiencia es un digno y monumental edificio, construido según la estética eclecticista entonces dominante, con las novedades técnicas del pararrayos y la calefacción y con una buena calidad en el trabajo del ladrillo y de la piedra. Sin embargo, la Real Academia de Bellas Artes rechazó el primer proyecto de Arteaga por considerarlo inapropiado «a un edificio en que todo debe ser serio, razonable, lógico y de depurado gusto».

Si tuviéramos que enumerar un par de ejemplos significativos en Navarra de la corriente novecentista de los Revivals, podíamos pensar en la Basílica de Javier y en este Palacio de Dicastillo. La primera se erigió en la última década del siglo XIX por iniciativa de la duquesa de Villahermosa, según proyecto de Angel Goicoechea. Se trata de un expresivo exponente del eclecticismo medievalista que reinaba en la arquitectura religiosa navarra del momento.

El segundo lo construyó la condesa Vega del Pozo, quien trajo, presumiblemente, el proyecto de fuera. Pero, según noticias del contemporáneo Altadill, dirigió las obras el arquitecto navarro Máximo Goizueta, autor de un par de viviendas en el I ensanche de Pamplona. Se trata de un palacio neogótico de indudable calidad, en el que se conjuga un esquema en forma de U, relacionable con la arquitectura palaciega italiana, con elementos claramente góticos como los arcos ojivales y conopiales, las ventanas ajimezadas y la torre octogonal.

En el interior, como ya es usual desde el Barroco, la escalera juega un importante papel. Destacan también algunos salones, en cuyos artesonados y chimeneas se llega a un gran dominio del diseño y del trabajo de la madera.

La importancia dada a la heráldica continúa una tradición muy arraigada en la arquitectura civil española.



Palacio de la Condesa Vega del Pozo, en Dicastillo.

El arquitecto guipuzcoano Francisco Urcola fue, en 1910, autor del proyecto de este edificio para la Sociedad «La Agrícola» en la, recientemente abierta, plaza de San Francisco tras el derribo de los viejos edificios de la Cárcel y la Audiencia.

Este arquitecto, que también proyectó y construyó en 1922 la nueva plaza de toros, realizó, en este caso un digno ejemplar de arquitectura representativa muy de la época que, como es lógico, abunda en formas y motivos ornamentales con ecos de edificios similares donostiarras y bilbaínos, más que ninguna otra construcción de Pamplona, donde constituye, prácticamente, una edificación singular y única.

Su planta regular, claramente organizada alrededor de un hermoso patio de operaciones con bóveda vidriada, se prestó de tal forma a su transformación posterior en Gran Hotel, que al contemplar viejas postales como ésta, cuesta pensar que no hubiera sido proyectado para tal fin.

Hoy, por desgracia, ya no quedan restos de lo que fue gran vestíbulo ni de su vidriera cenital y parte muy importante de la cubierta está desfigurada por un poco acertado revestimiento de aluminio.



F. Urcola: Edificio de la Agrícola, en Pamplona.





Palacio Real de Olite.

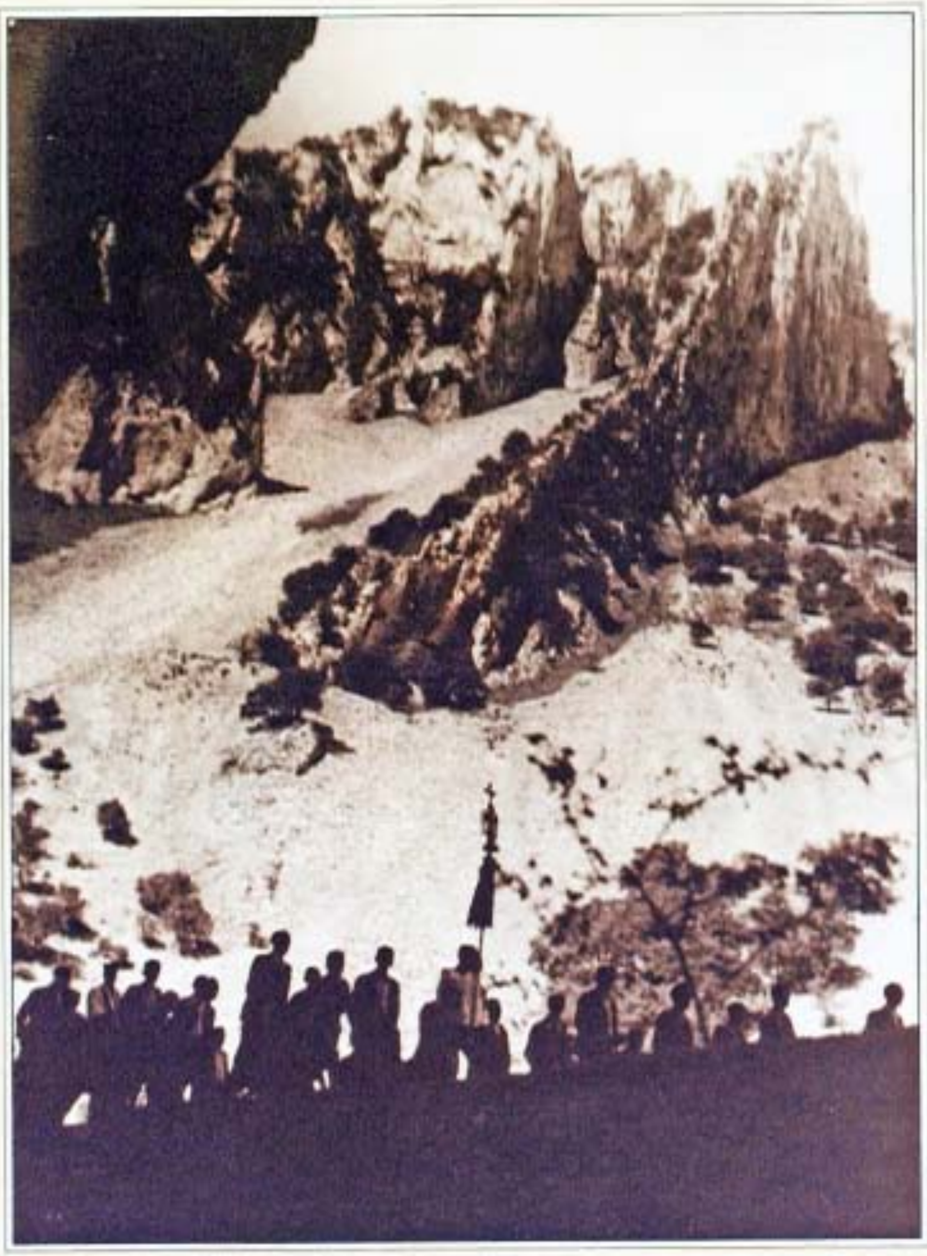
Anteproyecto ganador del Concurso para su restauración. Arquitectos Hnos. Yárnoz Larrosa

La Diputación Foral de Navarra convocó en el año 1923 un concurso para la restauración del Palacio Real de Olite. Dos años más tarde –el 7 de abril de 1925–, la misma Diputación acordó, tras conocer el informe de la Real Academia de San Fernando, conceder el premio de 20.000 pesetas y encargar el proyecto definitivo a los arquitectos hermanos Yárnoz Larrosa. El citado informe de la Academia consideró su anteproyecto como el mejor de los tres presentados, pero recomendaba que no se llevara a la práctica la reconstrucción de la torre árabe tal como figuraba en la propuesta, por considerarla una interpretación demasiado libre y personal.

Esta recomendación fue atendida en la reconstrucción que fue llevada en gran parte a efecto durante más de cuarenta años posteriores. Actualmente, incompleto y discutible, pero impresionante, se yergue sobre el llano de Olite esperando una utilización adecuada que lo justifique.



Fin
de «Navarra Historia y Arte»



San Miguel de Aralar por Osquia.